

¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX

*“Y sin la sana intemperie de lo popular
la vida se carga de vejez y de muerte...
Literatura o música son reinos para ardientes,
trópico donde los viejos se ahogan de asfixia.”*

Gabriela Mistral

por
Maximiliano Salinas Campos

1. Introducción

Este ensayo es una exposición de los frutos del seminario que dirigimos en el Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile durante el segundo semestre de 1998. Nuestro objetivo fue entonces poder comprender los discursos historiográficos acerca del pasado musical en Chile a través de un distanciamiento epistemológico del canon del Occidente clásico y sus elites. A fin de cuentas, los ‘manuales’ reconocidos de historia de la música en Chile están epistemológicamente situados desde el saber y el interpretar correctamente dicho canon. En un cierto momento clave, el discurso historiográfico se decide por la adecuada comprensión e interpretación de las sonoridades occidentales puras o fundamentales. Una obra tan erudita, señera y amena como *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas en 1941, a pesar de la enorme importancia dada a lo popular en general, singulariza lo popular en lo ibérico europeo¹. De este modo, las tradiciones no-occidentales indígenas y africanas quedan relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central acerca del pasado musical chileno. El folclore musical chileno se define entonces como “puramente español”². Por ello pudo escribirse en los manuales de

¹ “Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen histórico de la música popular en Chile.” Pereira Salas 1941: 171.

² Cf. Lira 1952 : 49.

música de los años cincuenta: "Aún viven en su suelo [de Chile] unos cien mil indios araucanos; mas por estar muy alejados de los centros culturales, ejercen menguada influencia"³. Se establece, pues, una lejanía metodológica de los 'centros culturales', que determina el monolingüismo de los discursos historiográficos clásicos. En otras ocasiones, todas las expresiones culturales chilenas han quedado ensombrecidas mientras no se incorporen al relato central europeo moderno. Así esta afirmación de 1977: "[La] vida artística de Chile no merece mayores comentarios hasta finales del siglo XVIII"⁴. Significativamente dicho volumen no consigna ningún título acerca de Chile en la bibliografía sobre los 'panoramas de la música tradicional', donde podrían haberse mencionado los saberes musicales populares. En los años setenta aún se podía hablar en la Facultad de Ciencias Artes Musicales y de la Representación, actual Facultad de Artes, de las culturas indígenas como culturas 'prehistóricas', esto es, como culturas situadas en un tiempo 'otro' del tiempo histórico propiamente dicho⁵.

La *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, publicada en 1973, operó también fundamentalmente a partir de un 'monólogo' occidental. La música indígena es situada en el capítulo sobre "La música anterior a la Conquista". Esto presupone que la Conquista es el suceso articulador de la ordenación histórica. En su caracterización la música indígena aparece a través de los relatos de los cronistas blancos acentuando el tono 'sombrio' de esa música no-occidental, lo que ya determina su sentido, y aun... su crueldad. Compruébase esta cita del implacable Alonso González de Nájera: "[Sus] confusos y bárbaros instrumentos de tamboriles y cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, que hacen un son más desconcertado y triste que alegre,..."⁶. Los indígenas, son, al fin de cuentas, de una "rusticidad primitiva"⁷. El gran eje de la vida musical colonial está en la iglesia metropolitana de Santiago, esto es, en el centro político y espiritual de la occidentalización local: "Desde su fundación la Catedral de Santiago concentró a su alrededor la más importante actividad musical de la ciudad y, por consiguiente, del país"⁸. En el tratamiento de los períodos más recientes el relato histórico es aún más restrictivo⁹.

En el país no han escaseado los estudios sobre la música indígena. Acerca de la música africana ciertamente existe muy poco. En un momento se han reiterado los juicios de las elites blancas sin más. "La música de los Bozales es sumamente desapacible", nos recordó Samuel Claro citando al *Mercurio Peruano* del siglo XVIII¹⁰. En cualquier caso, los manuales reconocidos o 'clásicos' de

³ Subirá 1953 : 948.

⁴ Devoto 1977 : 28.

⁵ Cf. Mena 1974.

⁶ Claro y Urrutia 1973 : 27.

⁷ Claro y Urrutia 1973 : 45.

⁸ Claro y Urrutia 1973 : 60.

⁹ Carrère 1998.

¹⁰ Cf. Claro 1974 : LXXV.

historia de la música en Chile han realizado construcciones historiográficas que terminan 'centrando' el relato en el espíritu sonoro de Occidente. Desde allí se ve lo que hay y lo que no hay en el país. Nuestra carencia musical es la carencia de la herencia de Occidente. Esto ha generado en el saber musicológico un 'sentido común' bastante monolingüe que se ha expresado en afirmaciones finalmente discutibles (por ejemplo: "la inmensa orfandad espiritual que se vivía en este rincón del mundo, al promediar el siglo pasado,..."¹¹).

Creemos que, al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía 'eurocéntrica', donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía, al momento de crear un relato histórico, nuestro discurso y nuestra forma de pensar es aún monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aún parece que operamos con las categorías occidentales de 'civilización-barbarie', que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos. "El canto de los indios chilenos era siempre sombrío y monótono...Reservados y sombríos por naturaleza, los indios chilenos casi desconocían la conversación franca y familiar del hogar;...", escribió hace cien años Diego Barros Arana¹².

2. La música de las elites : la sonoridad del occidente cristiano

Aún oímos hablar de la 'música seria' para designar la también así llamada 'música docta' o 'música clásica'. ¿Qué hay detrás de tales denominaciones? ¿Qué canon epistemológico, qué 'episteme' está operando en tales casos? Quisiéramos hacer en este apartado un reconocimiento documental que nos permita identificar la tradición histórica que está en la base del lenguaje musical aludido. En particular nos parece que en este lenguaje está resonando una prolongada y aún recurrente tradición que tiene que ver con la constitución latinomedieval del 'Occidente cristiano'.

Este horizonte cultural europeo se pierde en el tiempo del pasado; sin embargo, fue clave al momento de la colonización blanca de nuestros pueblos en los siglos XVI al XVIII, y no ha dejado de ejercer su persistencia canónica durante los siglos XIX y XX. De modo que el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Al hablar de 'música seria', pues, estamos apuntando a un paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una 'música seria' sería así la música por excelencia.

El tema de lo serio en la cultura occidental remite a los fundamentos espirituales de la Edad Media. En la sociedad medieval europea, lo serio, y al fin de cuentas, lo trágico, remite al tono superior del orden cultural con sus fundamentos

¹¹ Cf. Barth 1970 : 52.

¹² Barros Arana 1933 :99, 108. Para una discusión de las categorías occidentales "civilización-barbarie", cf. Hurbon 1993.

religiosos. El símbolo por excelencia de la virtud y del heroísmo civilizatorio es la figura de Jesucristo, interpretado por los padres de la Iglesia como un hombre que no ríe. Es el hombre serio por antonomasia. Transformado el cristianismo en religión oficial del imperio a partir del siglo IV, los intelectuales de la nueva síntesis cultural afirmaron explícitamente que Cristo no había reído. Este fue el planteamiento de Juan Crisóstomo, quien también se manifestó en contra de las 'coplas obscenas' de las mujeres en los teatros, y en contra de las danzas ("Dios no nos ha dado pies para danzar, sino para caminar modestamente"). Basilio, también en el siglo IV, junto con prohibir las danzas, prohibió terminantemente reír a carcajadas, como expresión de ligereza de espíritu, e inconveniente para el hombre espiritual. La risa tenía que ver con los "cantos lascivos y perniciosos" que conducían a las almas a los "deseos impuros y voluptuosos"¹³. Significativamente, es también en dicho siglo cuando Ambrosio de Milán fundó el canto de la iglesia latina basado en una himnodia que repercutirá en Occidente hasta los solemnes corales luteranos del siglo XVI¹⁴. La música ambrosiana debió instar al llanto y no a la risa. Como expresó Agustín de Hipona: "¡Cómo he llorado con Tus Himnos y Cánticos, profundamente conmovido por las voces de Tu dulcemente melodiosa Iglesia!"¹⁵.

A partir del siglo IV, entonces, junto con devenir la risa y lo cómico, formas culturalmente inferiores, degradadas, concesiones al demonio, la nueva síntesis cultural de la elite 'serio-cristiana' exigió expurgar de los espacios públicos las canciones no-serias o 'impúdicas' que el pueblo gustaba cantar y aún bailar hasta en las iglesias. Esta fue la posición de Agustín de Hipona y Cesáreo de Arlés¹⁶. Se trataba de edificar una nueva arquitectura sonora en Occidente donde la música de los pueblos, o de los 'paganos', pasó a ser una música diabólica, que podía llevar a retroceder la civilización cristiana a los antiguos y al fin persistentes cultos a Baco. Un concilio del siglo IV censuró a los clérigos *thymelici*, o danzantes ante el altar, una práctica proveniente del culto a Dionisos. Agustín de Hipona distinguió entre la *musica sapientis* y la *musica luxuriantis*. Allí estaban los primeros fundamentos de una 'música docta'¹⁷. Esta nueva música 'seria' cuestionó el empleo de instrumentos musicales considerados impropios. Jerónimo afirmó que ninguna muchacha cristiana jamás descubriese qué era un laúd o un arpa. Clemente de Alejandría recomendó utilizar sólo la palabra, el logos, y no necesitar ya del "viejo salterio, tambor y trompeta"¹⁸.

Dando un paso superior que tendría vastas consecuencias, en el siglo VI Benito de Nursia, padre del monasticismo en el Occidente medieval, adoptando

¹³ Cf. Curtius 1955 : 598-601.

¹⁴ Cf. Poblete 1967 : 40.

¹⁵ *Confesiones* IX, 6. cf. Wibberley 1948 : 77.

¹⁶ Cf. Brenet 1962 : 91.

¹⁷ Gérold 1931 : 88-100.

¹⁸ Raynor 1987 : 31.

el espíritu de la 'compunción perpetua' excluyó absolutamente la risa en la regla de su Orden¹⁹. La orden de los benedictinos recibió el encargo del papa Gregorio Magno de conservar y enseñar el canto auténtico de la iglesia de Occidente a través de la dirección de la Schola Cantorum. Entonces se estableció la consagración del canto gregoriano, que constituyó la garantía segura de la pervivencia del canon musical del Occidente cristiano desde los tiempos del emperador Carlomagno, en el siglo VIII, con la universalización del rito romano hasta el siglo XX. Una vocalidad que sólo debió ser masculina, como correspondió a una música del poder de las elites. Sabemos que en el siglo IX, el papa León IV excluyó el canto de las mujeres en los templos. En el siglo XI el rito latino benedictino pasó a imponerse en España con la autoridad del rey de Castilla Alfonso VI, evitando con este canto romano las contaminaciones musicales de Oriente a través del rito mozárabe²⁰.

Durante todo el curso de la Edad Media los intelectuales del saber cristiano debieron combatir o reprimir o al fin limitar el poderoso influjo de la cultura y la música cómicas y populares, que no dejaron de expresarse en los espacios públicos y especialmente festivos de los campos y de las ciudades. La arquitectura sonora de las elites debió casi lidiar para imponer su arrogante e impresionante seriedad, manifiesta en cantos litúrgicos como el *Dies irae*, la ira de Dios, introducida en la misa de los difuntos y compuesta hacia el siglo XIII. La cultura pagana y cómica podía aparecer desafiando incluso la voluntad de los emperadores cristianos. Aun en el siglo VII se trató de impedir que "al exprimir uva en los lagares invoquen el nombre del execrable Baco, ni derramen vino en las tinajas, moviendo algazara y risotadas..."²¹.

En el siglo XIII y hasta finales de la Edad Media la música serio-cristiana combatió la influencia de los juglares, esos personajes que conservaron los cantos, las danzas y los juegos del paganismo o del Oriente próximo. El *mester de clerecía* y el *mester de juglaría* se constituyeron en dos cánones artísticos y estéticos contrapuestos que se disputaron las palabras y los sonidos de la Europa medieval en unos límites que llegaron a ser confusos. A fines del siglo XIII una decretal del papa Bonifacio VIII sancionó a los *clericos jocularos*, o sea, a los clérigos juglares, que invadían con su cantos de comicidad los terrenos vedados de la seriedad canónica. Otro tanto ocurrió en las disposiciones de numerosos concilios de la Iglesia y el Estado castellanos en España. En las *Siete Partidas*, el rey Alfonso X debió declarar 'infames' a los juglares y a las juglaresas. Hasta avanzado el siglo XIV, en España, el Occidente cristiano trató a duras penas de imponer sus criterios ante una sociedad donde concurrían juglares, bufones y mimos que en connivencia con el mundo árabe expresaron otra sensibilidad artística, literaria y musical. Para intelectuales de la elite del saber castellano del momento como Alvaro Peláez en su obra *De Planctu Ecclesiae* (1335-1340) esos juglares, bufones

¹⁹ Alexander 1973.

²⁰ Cf. Salazar 1967 : 126.

²¹ Cf. Tejada y Ramiro 1849-55 : 795.

y mimos eran “miembros corrompidos de la Iglesia”. Otro intelectual de la nobleza castellana, Don Juan Manuel, criticó las fiestas populares a los santos pues en esas ocasiones “se dicen cantares et se tañen estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas al contrario de aquello para que las viglias fueron ordenadas”. Allí no había ‘música seria’, ni ‘música docta’. La realidad perniciososa del paganismo cómico amenazó en todo momento el orden del Occidente medieval²².

En los Tiempos modernos, el horizonte ‘serio-cristiano’ pudo prolongarse de modo ambicioso con la expansión europea en América del Sur a partir del siglo XVI. El proceso completo de la colonización se fundamentó en las claves clásicas y medievales de la ‘seriedad’ de Cristo y de sus discípulos canónicos en la Iglesia. De modo consiguiente, la actividad misional-musical de las elites intelectuales debió reiterar la lucha contra el sonido pagano-diabólico de los pueblos indígenas de América y negros de Africa, como antes ya se había emprendido durante siglos en Europa. Se puede comprender que esto no fue en absoluto fácil. En el caso del proceso español, esta tarea albergó todavía más una profunda ambigüedad. Mientras las autoridades políticas y religiosas insistieron en el canon estético y musical del ‘Occidente cristiano’, la mayoría de los inmigrantes ibéricos reflejaron la cotidiana cultura hispanoárabe en que sus antepasados habían vivido por siglos, como veremos más adelante.

Durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, las elites blancas autoimpuestas en América del Sur propagaron el canon europeo cristiano a través de las formas del barroco y los métodos de la contrarreforma católica según el concilio de Trento (1545-1563). De un modo militante y también agresivo, este concilio concibió el arte y la música como un medio de adoctrinamiento en el canon monocultural del ‘Occidente cristiano’. La música fue un instrumento de su ejercicio político. La música estaba al servicio de la política religiosa de los Estados católicos absolutistas, y no para ser un “simple placer del oído”²³. Los decretos conciliares censuraron explícitamente las festividades religiosas de los pueblos (“[La] celebración de los santos [...] no deben verse pervertidas por el pueblo en fiestas ruidosas y alcohólicas, como si aquéllas pudieran celebrarse con jolgorio y sin ningún sentido de la decencia”²⁴).

La música de elite que impulsó la contrarreforma y el concilio de Trento tuvo sus primeras expresiones en la música austera de la escuela romana representada por Palestrina y Tomás Luis de Victoria. Este último trabajó directamente en Roma en una institución para el adiestramiento de misioneros²⁵. El lema del músico y compositor de motetes español Cristóbal de Morales (1500-1553), quien influyó en los centros coloniales del Cuzco, Bogotá, Puebla y Ciudad de México, era “dar a las almas austeridad y nobleza”: el programa clásico de la

²² Menéndez 1975; Bajtin 1990.

²³ Cf. Pobleto 1967 : 135.

²⁴ *El Sacramento...*, Sesión XXV, 1563.

²⁵ Cf. Russel 1982 : 330.

'música seria'²⁶. Se inauguró, pues, con el barroco una etapa en la música europea donde hasta ciertos instrumentos sonoros fueron nuevamente vistos con reprobados ojos como en el Medioevo. En alarmantes prédicas, el célebre propagandista de la contrarreforma española, fray Luis de Granada, anunció que la tierra se tragaría a los que sobre ella "tañían aquí el pandero y la vihuela"²⁷. Los demonólogos relataban los sabbats malditos donde en honor del diablo se cantaban poemas obscenos acompañados de bailes al son de "el tambor y la flauta"²⁸.

Siguiendo estos patrones europeos se constituyó programáticamente la política cultural de las elites barrocas en América del Sur durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII. Como período de implantación y uniformación del canon sonoro occidental, implicó de partida la proscripción o limitación forzada de la música asociada a las convivialidades indígenas. Esto pudo comprobarse en todos los dominios españoles. En relación con la música de los mayas, encontramos las ordenanzas del oidor Tomás López en 1552 y 1553: "Ni tocasen atambor, toponobuzles (teponextle) o tinkules de noche, y si por festejarse lo tocasen de día, no fuese mientras misa y sermón; ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantares, sino los que los padres les enseñaren"²⁹. En el caso de Chile, la política represiva de las elites con respecto a la música de los indígenas, tuvo lugar tempranamente durante la conquista del siglo XVI. Las autoridades del cabildo de la ciudad de Santiago dictaminaron en 1551 contra los *taquis*, que eran ocasionales de música o reuniones colectivas andinas con canto y baile: "Ningún indio ni india sea osado de hacer taqui, ni su amo no consienta que hagan sus piezas taqui en su casa ni fuera de ella, so pena que a la india e indio que le tomaren haciendo taquis, se le den cien azotes en el rollo de esta ciudad, e más les sean quebrados los cántaros que tienen la chicha"³⁰.

Las elites barrocas en Chile vigilaron que ni pública ni privadamente se practicasen cantos y danzas que desdijeran de la seriedad del importado 'Occidente cristiano'. "Los bandos de los diversos gobernadores fueron igualmente explícitos, mandándose 'que no se cantasen en las calles, paseos o cuartos y sitios públicos coplas deshonestas, satíricas o mal sonantes, ni se tuviesen bailes provocativos'"³¹. Las autoridades eclesiásticas, parte del aparato del Estado colonial, no consintieron que las principales fiestas religiosas populares del siglo XVII —cristianas y paganas al propio tiempo— de Navidad, San Juan y la Cruz de Mayo se realizaran con "bailes y músicas profanas e indecentes". El sínodo de Santiago de Chile de 1688 mandó acallar toda expresión bulliciosa al respecto ("sólo permitimos que en la víspera de la Santa Cruz se puedan adornar cruces en las calles públicas; pero sin música

²⁶ Soler 1977 : 352.

²⁷ Granada 1966 : 31.

²⁸ Caro 1969 : 159-160.

²⁹ Locatelli de Pέργamo 1977 : 37.

³⁰ Cabildo de la ciudad de Santiago, 31.7.1551. Cf. Barros Arana 1933 :144.

³¹ Pereira Salas 1941 : 32-33.

ninguna ni bailes, ni otro ruidoso concurso; que tendrán cuidado de evitar con su santo celo las justicias reales³²). Se inauguraba en Chile la solemnidad del 'Occidente cristiano'. Junto al estado absolutista colonial y a una espiritualidad del silencio que reclamaba sus propios y exclusivos espacios como la iglesia catedral de Santiago que, se decía, no debía ser profanada "con conversaciones, por las risas, paseos, controversias, estrépitos y ruidos..."³³.

Así fue como trató de introducirse con la fuerza pública la 'música seria' en Chile y, por extensión, en todo el virreinato del Perú. En la primera mitad del siglo XVIII las autoridades eclesiásticas de Lima, como el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros hacia 1704, persiguieron la música jocosa de los populares 'villancicos' que se interpretaron en las fiestas religiosas. Estas formas musicales que alcanzaron mucha aceptación "muy pronto fueron desterradas de la escena colonial por sucesivas prohibiciones eclesiásticas"³⁴. Como un eco de este espíritu virreinal el sínodo de Concepción de Chile de 1744 prohibió las "tocatas y músicas profanas aunque sean las letras a lo divino" y solicitó que "los villancicos burlescos de los maitines de Navidad, se moderen de aquella suma jocosidad, que hace el bullicio, una farsa el coro, examinándose siempre por el que presidiere en él"³⁵. Hasta se prohibieron los "festines, bailes y músicas en los matrimonios" por constituir "ocasiones pecaminosas"³⁶. A los clérigos se les prohibieron "los bailes, danzas, y festines, y todo juego de bulla y placer"³⁷.

El otro gran momento de prolongación del canon del 'Occidente cristiano' en el espacio sudamericano y chileno tuvo lugar más tarde, durante los siglos XVIII y XIX bajo el signo modernizador de las elites de la Ilustración. Aquí nos interesa particularmente comprender la profundización de ese espíritu en el marco político del despotismo ilustrado y de la agudización del 'monologos' eurocéntrico. La Europa del centro y del norte (no-mediterránea) se convirtió en el 'centro' del mundo para las elites criollas de modo categórico y con arrogancia los pueblos del Asia, África y América Latina fueron tachados de inmorales, supersticiosos, y, al fin de cuentas, de 'poco serios'³⁸.

En este marco ampuloso se verificó el reordenamiento político en Chile y en América del Sur que culminó con la implantación de los regímenes republicanos del siglo XIX. Esto implicó un inevitable proceso de transformación estética y musical. Las nuevas miradas de los observadores ingleses, franceses, alemanes o norteamericanos que llegaron a Chile tras la república se sorprendieron y

³² *Sínodo de Santiago de Chile*, 1688, capítulo X, constitución VII (Sínodo 1983).

³³ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1688, capítulo I, constitución VI (Sínodo 1983).

³⁴ Cf. Claro 1974 : LXVIII.

³⁵ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo I, constitución XIX (Sínodo 1984).

³⁶ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo XV, constitución V (Sínodo 1984).

³⁷ *Sínodo de Concepción de Chile*, 1744, capítulo IV, constitución III (Sínodo 1984). Para una visión del barroco como forma estética, filosófica, política y musical de implantación del modelo del 'Occidente cristiano' en América del Sur, cf. Zea 1980; Pacquier 1996.

³⁸ Cf. Todorov 1991; Larraín 1996.

algunos reprobaron las expresiones artísticas y musicales del pueblo considerándolas escasamente 'civilizadas' o francamente 'indecentes'. El arte y la música de las culturas populares indígenas y mestizas debieron buscar otros espacios y otras estrategias de rearticulación de sus sentidos. "Hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el chocolate, el tonto y otras danzas", comentó, por ejemplo, el 'pulcro' oficial francés barón de Bougainville con sus 'reproches moralistas' en 1825³⁹. Hubo danzas que incluso 'asustaron' al viajero sueco Carl Bladh⁴⁰. Otros europeos optaron por la producción de su propia música en el país, como el médico alemán Aquinas Ried, autor de una *Misa Solemne* dirigida por él mismo en 1864⁴¹.

Las elites intelectuales y políticas criollas –descendientes de los blancos de los siglos XVI y XVII– fueron las encargadas de emprender las modificaciones estéticas necesarias para acreditar la seriedad del país ante las exigencias de la Europa ilustrada de los siglos XVIII y XIX. Había que ponerse más 'serios' que en los tiempos del barroco original. Después del 'bautizo' barroco, las elites criollas tuvieron que prepararse para la 'confirmación' ilustrada. Así nació el ideal de llegar a ser los famosos 'ingleses de América del Sur', tal como se opinaba hacia 1856⁴².

Los primeros signos de esta agudización de la gravedad se expresaron en ciertas políticas y prácticas culturales de la elite durante la segunda mitad del siglo XVIII. En 1763, el sínodo de Santiago de Chile, en parte heredero del barroco, pero anunciando los más severos tiempos ilustrados, condenó las formas musicales cómicas en los templos de la diócesis ("Aunque se permite la música en los templos; pero debe ser aquella, que cause devoción; y no la que distraiga, o sirva para mover a risa: por lo cual, mandamos: que en los maitines que se hacen la noche de navidad de Nuestro Señor Jesucristo, en nuestra catedral, no se canten villancicos burlescos contra algunos gremios o personas..."⁴³). También según el espíritu del concilio de Trento, el sínodo prohibió las fiestas religiosas populares donde especialmente los campesinos se pasaban "lo más de la noche en músicas y bailes; estando todo prohibido en las festividades de los santos"⁴⁴. Pereira Salas ha recordado las prohibiciones de los fandangos o 'bailes deshonestos o atrevidos' en localidades rurales como San Gerónimo de Alhué en 1774, o las persecuciones del oidor Juan Rodríguez Ballesteros contra "algunas palabras de una tonadilla poco decente" en 1793⁴⁵. La presencia de "bailes serios y decentes al uso de Lima" para la proclamación del rey Carlos IV reflejó también la difusión

³⁹ Pereira Salas 1941: 236-237.

⁴⁰ Pereira Salas 1938.

⁴¹ Pereira Salas 1978: 108.

⁴² Cf. Lavín 1949: 45.

⁴³ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1763, título XV, constitución IV (Sínodos 1983).

⁴⁴ *Sínodo de Santiago de Chile*, 1763, título XII, constitución VII (Sínodos 1983).

⁴⁵ Cf. Pereira Salas 1941: 47, 208.

del espíritu ilustrado entre las elites locales en 1789⁴⁶. Este espíritu recorrió ciertamente la *Descripción histórico-geográfica del reino de Chile* de Vicente Carvallo Goyeneche en su condenación como inventos del demonio de ciertas danzas indígenas por sus características lascivas, deshonestas, torpes y obscenas en 1796⁴⁷. La obra filológica del misionero alemán Bernardo Havestadt con su *Chilidúgú* de 1777 probablemente se inscribió en esta corriente de reformatión cultural eurocéntrica propia de la segunda mitad del siglo XVIII. Algunas oraciones que acompañaron el manual misional fueron compuestas con un *sonus militaris Austriacus*⁴⁸. Por la misma época, en España, hubo un interés por la supresión de las canciones populares y su reemplazo por ‘canciones nacionales’ destinadas a la educación de la plebe⁴⁹.

En el campo de la reforma cultural ilustrada, propia de la España del siglo XVIII, fue significativo el llamado a la ‘seriedad’ musical hecho por el fraile benedictino Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764). Su texto *Música en los templos* de 1726 reflejó el espíritu elitista que movió a los intelectuales antipopulares o ‘antivulgares’, y sus directrices parecen haber sido calcadas por los intelectuales europeizados en América del Sur. La posición de Feijóo consistió en buscar la pureza de la ‘música seria’ o ‘sacra’ sin contaminación alguna con las formas musicales de la fiesta, del festín o del teatro. La ‘música seria’ debía inspirar gravedad, majestad, modestia. La música sacra no podía tener relación alguna con las formas cómicas o eróticas a que se asociaba el género orquestal. “¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebro amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que, contra las reglas de la decencia, y aun de la música, enseñó el demonio a las comediantas, y éstas a los demás cantores?... ¿Qué efecto hará esta música en los que asisten a los oficios? Aun a los mismos instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos y a unas risillas de mojjanga. En los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería y la chulada... Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de las músicas de tararira”⁵⁰.

Este sentido intelectualista de apartarse del ‘vulgo’ y de las ‘vulgaridades’ inspiró numerosas conductas de la elite ilustrada que remataron durante el establecimiento del régimen republicano en Chile durante la primera mitad del siglo XIX. Así se entienden las posiciones condenatorias de las ‘ramadas’ para la fiestas religiosas populares que tomó el obispo Manuel Alday en 1757, el director supremo Bernardo O’Higgins en 1818 y el ministro Diego Portales en circular a los intendentes de la república en 1836⁵¹. Las autoridades eclesiásticas republicanas

⁴⁶ Claro y Urrutia 1973: 55.

⁴⁷ Carvallo 1876: 158.

⁴⁸ Havestadt 1883, II: 589.

⁴⁹ Burke 1991: 341-342.

⁵⁰ Feijóo 1863: 38-40. Acerca del autor, cf. Delpy 1936; Henriques 1988.

⁵¹ Cf. Góngora 1967: 440-441; Bravo 1994.

ejercieron un papel político insustituible al momento de reformar o proscribir las costumbres populares incompatibles con el espíritu 'compuesto' de la Ilustración europea. Así, el vicario capitular de Santiago, Manuel Vicuña, declaró a la cueca "cosa de pecado" en 1829, y ordenó celebrar un tedeum de acción de gracias por la supresión de las chinganas en Aconcagua, en 1838⁵². Su sucesor en la sede metropolitana, Rafael Valentín Valdivieso, continuó con la aplicación de las reformas culturales ilustradas del estado republicano. En 1845 reformó las celebraciones carnavalescas de la Navidad desautorizando los "cantares con entonaciones profanas, pífanos y otros instrumentos que imitan cantos de aves o gritos de cuadrúpedos"⁵³, y en 1849 hizo traer desde Londres el actual órgano de la catedral de Santiago como un signo mayor de la solemne sonoridad oficial del Occidente⁵⁴. El arzobispo reivindicó la exclusividad de ese instrumento sacro. En 1865 le expresaba a la priora del convento de Las Rosas: "El único instrumento propio de la Iglesia es el órgano, y antes de la revolución, entre nosotros no se conocía otro instrumento más que el órgano en nuestros templos"⁵⁵. En 1844 el obispo Justo Donoso reiteró la reprobación de los villancicos burlescos de Navidad, y los 'cantos de niñas' en los templos⁵⁶. En 1859 el intendente de La Serena, Teodosio Cuadro, intentó suprimir los bailes de Andacollo⁵⁷.

Todo esto acarreó un disciplinamiento efectivo. Una consecuencia de todas estas reformas ilustradas en pos de esta mayor gravedad cultural se aprecia en la desafección que Domingo Faustino Sarmiento terminó teniendo por la popular cueca ("hemos dejado de bailar la zamacueca, como indecorosa e indecente"⁵⁸). Un observador anglosajón expresó en 1853: "La zamacueca ha sido muy difamada por los extranjeros que la han visto sólo en los puertos y en localidades de carácter cuestionable... En la mejor sociedad de la capital y de los puertos, se ha desterrado la zamacueca, por el hecho de ser plebeya; la misma razón ha causado el abandono de la guitarra, y aun le ha creado una mala atmósfera entre los encopetados..."⁵⁹. Los clérigos de mediados de siglo llegaron a enseñar que incluso cantar o silbar por las calles era ya un signo de vulgaridad, además de considerar los bailes, por dar libertad a las pasiones, "siempre peligrosísimos" ("[El ir] silvando o cantando por las calles es de gente ordinaria..."⁶⁰).

Para las elites ilustradas, la música debía cumplir un rol moralista que comprobaban casi inexistente en el país. En un decreto destinado a favorecer la

⁵² Pereira Salas 1941 : 280; Valdivieso 1904 : 1277.

⁵³ *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago*, I, 223-224.

⁵⁴ Claro y Urrutia 1973 : 68.

⁵⁵ Valdivieso 1904 : 536.

⁵⁶ Donoso 1844 : 53-55.

⁵⁷ Albás 1943: 116-119.

⁵⁸ Cf. Pereira Salas 1941: 280.

⁵⁹ Smith 1914 : 28-29.

⁶⁰ Robles 1853 : 31, 42-43.

educación musical de la elite chilena en Francia y firmado por el presidente Joaquín Prieto, en 1833, se decía: “[El] arte musical, que tanto contribuye a suavizar el carácter y mejorar las costumbres entre las naciones, está todavía en la infancia en nuestro país...”⁶¹.

En el curso de los últimos cien años, la estructura canónica y estética del ‘Occidente cristiano’ con su seriedad monológica incuestionablemente ha terminado por perder su prestigio frente a una conciencia más responsable del pluralismo cultural y lingüístico de los pueblos. Los defensores del ‘bautizo’ barroco o de la ‘confirmación’ ilustrada ciertamente han continuado defendiendo sus posiciones en aras del sostenimiento del orden de las elites occidentales tal como se impuso desde los siglos XVI y XVII y se refundó en los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, no puede esquivarse que en la época contemporánea, sobre todo de la segunda mitad del siglo XX, debemos enfrentarnos con la ‘extremaunción’ de un modelo que ya dio más que nada en el pasado sus mejores posibilidades.

Han sido ciertos medios culturales ‘eurocéntricos’ o católicos anteriores al concilio Vaticano II quienes han preservado con mayor tesón la defensa de la identidad ‘monocéntrica’ y así, grave, del ‘Occidente cristiano’ de raíz latino-europea. Entre los años 1879 y 1891 se estableció la Sociedad de Música Clásica de Santiago, presidida por hijos de inmigrantes europeos como E. Arnoldson y J. Ducci, y en 1895 el Instituto Anglicano de Valparaíso patrocinó la ejecución de *El Mestas* de Händel⁶².

La música ‘seria’, y, por lo mismo, ‘sacra’ de esta tradición estética ha procurado salvaguardar sus espacios al menos en el interior de los templos. En 1885, el episcopado católico de Chile publicó una pastoral colectiva sobre la música y canto en las iglesias de las diócesis de Chile que vino a ser como un eco tardío de las ideas ilustradas de Feijóo en el siglo XVIII. Los obispos expresaron su preocupación por la contaminación del canto sagrado con las formas de la “diversión del todo profana y sensual”. El canto ‘sacro’ se convertía así “en objeto de distracción y recreo y lo que es peor, en algunas ocasiones, hasta en fuerte incentivo de las pasiones humanas y culpables”. Se prohibió interpretar en los templos trozos profanos como “himnos nacionales, cantos populares, amorosos o bufones, romanzas”, y utilizar “instrumentos demasiado ruidosos, como timbales, cajas, tambores y otros”. El ideal musical seguía siendo el modelo contrarreformista del siglo XVI con la escuela romana de Palestrina⁶³. Pocos años más tarde, el responsable de la Iglesia de Santiago recordó que el canto gregoriano era el “único canto permitido en la misa y demás oficios litúrgicos de la Iglesia Metropolitana”, y que a las mujeres no les era permitido cantar en la Iglesia “ya acompañadas de hombres, ya solas, sean en los coros, sea en el cuerpo o naves del templo”. Prohibió,

⁶¹ Citado en Barth 1970 :20. Sobre la “seriedad” musical ilustrada, cf. Ipinza 1998.

⁶² Claro y Urrutia 1973 : 90, 93.

⁶³ Larraín, *et al* 1885.

en particular, “toda música vocal compuesta sobre motivos o reminiscencias teatrales o profanas, o aquella que sea compuesta en forma demasiado ligera o muelle”⁶⁴.

La ejecución de la música en los medios populares continuó siendo vista no sólo con desconfianza, sino con abierta descalificación. Era la expresión de la ‘vulgaridad’ de las clases sociales ajenas a la moderada e intelectual ‘ilustración’. En 1887, Carlos Silva Vildósola se refirió a la “música poco armoniosa” de los bailarines “grotescamente ataviados” para la fiesta ritual de Andacollo⁶⁵. Antes ya, en 1853, la elite hablaba de las “ridículas danzas” al son de rabel, flautilla o “guitarrilla desabrida” en dicha fiesta⁶⁶. El control de la noche y de la música nocturna popular también fue reglamentada. En 1891, un decreto de la autoridad obligó a los músicos ambulantes y organilleros a tocar sólo hasta las 21 horas⁶⁷. En 1907 se hablaba en el Norte grande de “el canto diabólico de la orgía en el prostíbulo”⁶⁸. En 1902 fueron prohibidas las populares “novenas con canto y comida”⁶⁹.

En 1903, el *motu proprio* del papa Pío X acerca de la música sacra, canonizó aún más los intentos por preservar la gravedad sonora del ‘Occidente cristiano’ en todos los países católicos a comienzos del siglo XX. Allí se prohibió la liturgia en lenguas ‘vulgares’ (o extralatinas), la admisión de las mujeres en el coro o la capilla musical, y en las iglesias “el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes”⁷⁰. Con estos antecedentes, las autoridades católicas en Chile pudieron excluir con mayor rigor las manifestaciones musicales del pueblo, incluso en los medios rurales. En 1917, el clero local deslegitimó las danzas rituales populares en el interior de las capillas de los campos⁷¹. Esta política de intolerancia con las danzas y las músicas religiosas populares se consagró más tarde en el primer concilio plenario chileno de 1952⁷². Aún en 1967, la comisión de música sagrada del episcopado católico censuró el empleo de la guitarra en los templos (“[La] guitarra es un instrumento impropio para ser usado en el templo, por el carácter manifiestamente profano con que se le conceptúa en el país...”⁷³). La aplicación temprana de las nuevas normas litúrgicas del concilio Vaticano II motivó el malestar de los clérigos conservadores. Se había reemplazado, a juicio de ellos, el uso del órgano por los “ecos y proyecciones de las chinganas populacheras”. Había llegado la “plebeyez y

⁶⁴ Larráin 1889.

⁶⁵ Silva 1887 : 393.

⁶⁶ “La fiesta de Andacollo”, en *El Progreso*, Santiago (11 de febrero, 1853).

⁶⁷ Cf. *Boletín de la Policía de Santiago*, I (1901), 401.

⁶⁸ *El Trabajo*, Iquique (24 de julio, 1907).

⁶⁹ Véliz 1902 : 207.

⁷⁰ Citado en Araiz 1942 : 227-236.

⁷¹ Cf. *Revista Católica*, XXXIII (1917), pp.819-820.

⁷² *Concilium plenum chilense primum*, Santiago, 1952 (Concilium 1955 :132).

⁷³ *El Mercurio*, Santiago (9 de abril, 1967).

chabacanería de eclesiásticos, religiosos y religiosas mucho más amigos de la chingana musical que del verdadero arte”⁷⁴.

Ciertos regímenes políticos y culturales herederos postreros del despotismo ilustrado latinoamericano propio de los siglos XVIII y XIX impulsaron un tanto ya anacrónicamente la importada e impostada ‘seriedad’ occidental de otrora. En 1929 la policía se vió en el deber de perseguir las ‘canciones inmorales’ (“Es prohibido vender, distribuir o exhibir canciones o folletos, impresos o manuscritos, que sean contrarios a la moral o buenas costumbres.”⁷⁵). Ese mismo año, ciertos grupos moralistas de mujeres se opusieron a la presencia en Chile de la bailarina afroamericana Josephine Baker acusada de “ir por el mundo pecando y escandalizando a las naciones”⁷⁶. Gabriela Mistral denunció el secuestro, por parte de autoridades del gobierno chileno, de unas grabaciones con música mapuche, en 1932⁷⁷. Y también se quejó en 1940 acerca de la proscripción ‘ilustrada’ de la guitarra en Chile (“La guitarra andaluza y aragonesa había pasado a desmerecer, cayendo verticalmente ‘de clase’ entre los instrumentos musicales, sin más razón que ésta: la muy hermosa era legítimamente criolla y además barata... Y en el auge de la cursilería, ambas cosas sabían a plebeyez.”⁷⁸). En 1962 Julio Barrenechea recordó que en su infancia se sintió culpable de asistir a ciertas interpretaciones musicales populares cerca de la Estación Central de Santiago (“En esos viajes solía detenerme, convencido de que estaba pecando, frente a las puertas de las cantinas del barrio, que tenían unos frágiles tabladillos, con unas gordas que cantaban las tonadillas importadas por Paquita Escribano.”⁷⁹). En 1974, la intendencia de Rancagua pretendió excluir los aires ‘paganos’ en la popular celebración de Santa Rosa de Pelequén (“en los últimos años la fiesta religiosa se transformaba en las últimas horas de la tarde en una fiesta pagana, con bailes, fondas, ramadas, cuecas y mucha bebida”⁸⁰). Y otro tanto hizo ese año la intendencia de Copiapó con relación a la fiesta de la Candelaria: “Se prohíbe, asimismo, la instalación de fondas y ramadas, salvo las que tengan por objeto servir comidas, productos de la estación o bebidas alcohólicas. La música deberá estar a tono con el ambiente religioso de las festividades”⁸¹.

3. Las paganías y los límites de la cultura de elite : las músicas indígenas, africanas y arábigoandaluzas en Chile

La estética del Occidente cristiano se comprende dentro de una ética y una espiritualidad del ascetismo político monolingüe y de sus correspondientes traducciones

⁷⁴ C f. Lira 1968.

⁷⁵ Cf. Contreras 1929 : 110.

⁷⁶ *El Mercurio*, Santiago (12 de abril, 1929).

⁷⁷ Mistral 1957 : 80-90.

⁷⁸ Mistral 1957 : 212.

⁷⁹ Barrenechea 1965 : 38-39.

⁸⁰ *El Mercurio*, Santiago (28 de agosto, 1974).

⁸¹ *El Mercurio*, Santiago (2 de febrero, 1974). En nuestro seminario contamos con una descripción actual de los mecanismos de control de la religión popular, en Giuliani 1998.

a otras culturas como formas de la colonización. Desde la Edad Media hasta la expansión moderna de su canon se trató en esencia de una moralización en el lenguaje del *ordo* político. Tanto las elites intelectuales medievales como modernas buscaron pensar la homogeneidad y la gravedad de Occidente consigo mismo. Así, no hubo verdadero diálogo ni apertura cultural dialogante hacia los pueblos 'paganos' más allá de sus fronteras. Era el logos de lo mismo. Más allá de sí mismo estaba sólo el 'bullicio' del otro. En términos simbólicos esto tiene mucho que ver con la 'seriedad' de Cristo. Cristo no se ríe. Permanece callado. O sólo enseña. No dialoga con los otros. La música occidental centrará de modo eminente la sonoridad del misterio cristiano en la pasión y muerte de Cristo a manos de los judíos, el pueblo deicida de Oriente. "Una parte considerable de la liturgia cristiana tiene por objeto mantener vivos y actuales ... el sacrificio y la muerte de Cristo y de los mártires... Por esto resulta perfectamente adecuado ... que se proscribiesen de los actos del culto las manifestaciones bulliciosas..."⁸².

Las culturas no-occidentales y en especial las conocidas por el pensamiento europeo clásico como 'primitivas', no contaron con esta obsesión 'política' ni por consiguiente esta gravedad ascética característica del Occidente consigo mismo. Su música fue por lo mismo diferente. Culturas orales y gestuales más que escritas, ciertas sociedades indígenas de América, como las de Chile, tuvieron otros sentidos que se relacionaron más con la armonía y la renovación del Cosmos. En el caso de las culturas africanas ocurrió otro tanto. En lo relativo a la civilización hispanoárabe las coordenadas del pensamiento y del arte valoraron con mucho las claves del misticismo más que del ascetismo como correspondió a una realidad que entroncó durante largos siglos con el mundo vivo del Oriente. Como fuere, estas civilizaciones generaron una música más leve, y necesariamente más alegre o entusiasta que la del Occidente al menos formalmente serio. [Diversas civilizaciones no-occidentales asociaron directamente la música con los espíritus cómicos. Así en Egipto el dios Bes, un enano deforme, patrocinaba la música y la danza. Sus representaciones humorísticas dan cuenta de su carácter folclórico. En la civilización hindú, el dios Krisna, un dios alegre y propenso a la broma, atrae al bosque con su flauta a las pastoras. Con ellas baila la rasalila⁸³].

Las músicas indígenas

En este momento no nos detendremos en un recorrido enciclopédico de la musicalidad indígena de América o de Chile⁸⁴. Lo que interesa en el marco de la discusión que hemos planteado es comprobar en sus expresiones la constitución de una cultura pagana, exterior al 'ordo politicus' latineuropeo con sus órdenes y contraórdenes. Las civilizaciones indígenas constituyen desde ya un universo multiétnico, calculadas

⁸² Poblete 1967 : 32.

⁸³ Cf. Grimal 1967, I : 49-50, II : 232.

⁸⁴ Cf. González 1982 : 3-18.

en cierto momento en América del Sur en 94 familias lingüísticas y 558 idiomas⁸⁵. En medio de esta diversidad étnica se ha podido establecer un ancestro común oriental vinculado con los orígenes del poblamiento americano a través del Asia. En términos musicales se ha establecido una similar afinación de las flautas verticales del antiguo Perú y de la China⁸⁶.

Como culturas asociadas de modo profundo a la renovación armónica del Cosmos, los pueblos indígenas de América tienen su direccionalidad simbólica fundamental con relación al Oriente como origen de la luz solar. Desde México hasta Chile se advierte esta misma orientación sagrada del espacio. Entre los nahuas, el espacio del Oriente está vinculado a las ideas de la juventud, la fertilidad y la resurrección (el norte y el poniente se asocian a la muerte, la enfermedad o la decadencia). Y en este marco, la música adquiere todo su sentido. El espíritu o dios de la música de los nahuas, Xochipilli, está volteado hacia el Oriente. El mismo es también el espíritu o dios de la danza, el amor, la germinación y las flores. Su presencia, junto a su pareja Xochiquétzal, es el mundo rojo de la fertilidad y la resurrección⁸⁷. Las 'caritas sonrientes' totonacas expresan la alegría por el canto, la danza, la música y las bebidas embriagantes en honor de Xochipilli⁸⁸.

Esto significa que la música es, por consiguiente, el sonido mismo de la renovación del Cosmos. Se comprende que con este sentido la música no puede ser 'grave' o 'solemne' en el sentido de la majestuosidad ciudadana y antropocéntrica de la *polis* occidental, sino, en un cierto paralelo, es una música rural dionisiaca, cómica (como el *komos*, desfile y canción ritual en honor de Dionisos). Xochipilli es, de esta suerte, como Dionisos, el que "difunde el júbilo en profusión" (Hesíodo). Las elites occidentales en el Nuevo Mundo no se equivocaron en ver en las culturas indígenas una reedición del paganismo báquico. Los himnos indios dan cuenta en muchísimos casos del carácter regocijante de una música incorporada a las fiestas del amor y la fecundidad. Puede observarse este ejemplo maya conocido como canto de bodas: "Alegría / cantamos / porque vamos / al Recibimiento de la Flor. / Todas las mujeres / mozas, / pura risa / y risa / sus rostros, en tanto que saltan / sus corazones / en el seno de sus pechos. / ¿Por qué causa? / Porque saben / que es porque darán / su virginidad femenil / a quienes ellas aman"⁸⁹.

En el caso de la cultura y la música indígenas de Chile es indispensable examinar este punto con detención. Más allá de las primeras impresiones e imprecisiones de los europeos llegados a Chile, en el siglo XVI, es de suma importancia el testimonio más desinteresado de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán a comienzos del siglo XVII. Pineda advierte que la música mapuche tiene un carácter inequívoco de regocijo y de suma alegría. No es una música

⁸⁵ Locatelli de Pέργamo 1977 : 36.

⁸⁶ Devoto 1977: 25.

⁸⁷ Cf. Soustelle 1986.

⁸⁸ Cf. Sánchez 1988 : 48-49.

⁸⁹ Garza 1980 : 362-363.

'seria' la que escucha en el sur del país. Como ha señalado Luis Merino: "De la narración de Pineda se desprende que para los mapuches del período considerado en este trabajo, los instrumentos musicales poseían un cierto ethos, o connotación que es de exultación y alegría. Esto lo corroboran los siguientes extractos:

(1) "...se volvió a dar principio a su entretenimiento y baile acostumbrado, que empezaron con tamboriles, cánticos diversos, flautas y demás instrumentos alegres, celebrando la llegada de Maulican y su cautivo a su amada patria".

(2) "Con esto principiaron los tamboriles con otros instrumentos de alegría a dar bastantes muestras de contento, pues ocuparon y saltaron toda la noche en comer y beber, cantar y bailar, con grande regocijo".

(3) "...acabamos de cenar, y para mayor aumento del regocijo y gusto que nos acompañaba, se armó luego el baile con tamboriles, flautas y otros instrumentos alegres, que sin estas circunstancias no son cumplidos los gustos".

(4) "...al son de sus alegres instrumentos bailaban y cantaban"⁹⁰.

Junto a estos elementos entregados por un testigo privilegiado del siglo XVII se añade un argumento filológico de importancia. Aunque en el mapudungún no existe como tal la noción de 'instrumento musical', la expresión que designa al conjunto de los instrumentos musicales –*trutruka*, *kultrung*, *pifilka*, *lolkiñ*, *rali*, *kashkawilla*, etc.– es el vocablo *ayekawe*, que se refiere a las connotaciones de exultación de la comunidad musical indígena⁹¹. Lo interesante es que 'ayekawe' (*aye-ka-we*) significa literalmente 'lo que hace reír a otro'⁹². De este modo, el sentido de las palabras transcurre de un modo genial desde la risa, el humor, y la alegría hasta la música y los músicos. Como puede verse en esta serie de vocablos⁹³:

reírse	<i>ayén</i>
estar con risa	<i>ayélen</i>
chiste	<i>ayélchekechi nüttram</i>
chistoso	<i>ayélcheken</i>
divertir a alguno	<i>ayékantuln</i>
burla	<i>ayétuchen</i>
hacer reír a la gente	<i>ayélchen</i>
gracioso, chistoso, burlesco	<i>ayékafe</i>
chancear	<i>ayékantun</i>
bufón	<i>ayelkachefe</i>
burlador	<i>ayetuchefe</i>

⁹⁰ Merino 1974 : 60.

⁹¹ González 1986 : 28.

⁹² Cf. Morales 1984 : 452.

⁹³ Augusta 1966 : 14.

persona que hace gracias, que	
toca varios instrumentos	<i>ayékantufe</i>
divertirse alegremente, con conversaciones,	
chanzas, bailes, música	<i>ayékantun</i>

La música es, así, parte del ethos del buen humor, la diversión, el chiste, la gracia, la burla, y la risa en el sentido de la exultante y permanente renovación cíclica del Cosmos. Nada más apartado de la música de requiem o de 'semana santa' del Occidente 'serio-cristiano'. La fiesta trascendental de la fertilidad mapuche, el *nguillatun*, se realiza justamente con el humor y la exaltación sagradas que entrega el bullicio y el ritmo de los instrumentos musicales junto al canto místico de las *machis*. La descripción del *nguillatun* hecha por el cacique Pascual Coña no admite dudas: "La machi golpea frenéticamente su caja, completamente extática por el exceso de alegría" (*machi tralofkëtuyei ñi rali, füchá kümüi fentre ñi ayüuwn'*), "meten ruido todos los instrumentos; las machis cantan con loco frenesi" (*'rürükui kom ayekawe, eyentukei pu machi*), etc.⁹⁴.

Se ha llamado la atención acerca del carácter de las flautas y tambores indígenas como símbolos fálicos y femeninos de la fertilidad, la vida y la resurrección, respectivamente⁹⁵. Antes de la conquista europea la riqueza instrumental de los indios fue espectacular ("Llama la atención la desaparición posthispánica de una gran variedad de trompetas, flautas, sonajas y cencerros."⁹⁶).

El carácter festivo y cómico del arte indígena en Chile se apreció también en las danzas cantadas. El *lonkomeo*, danza masculina que significa cabecear "es cómico en esencia"⁹⁷. Carvallo y Goyeneche menciona el *nuin* del cual especifica: "tanto el tono de la canción como el baile, es en todo igual al que los austríacos bailan en Madrid las noches de San Juan y de San Pedro"⁹⁸. Con todo, uno de los más festivos y humorísticos fue el conocido como *hueyelpurrún*, interpretado por diez o doce mocetones desnudos: "Estos danzantes ridículos ... entraban y salían por una y otra parte bailando al son de los tamboriles, dando coladas a las indias, chinas y muchachos, que se andaban tras ellos haciéndoles burlas y riéndose de su desnudez y desvergüenza... Y esta es la fiesta más solemne que entre estos bárbaros se acostumbra, imitando a la antigüedad, que usaba en sus convites bárbaros, para la solemnidad de sus banquetes, hacen otro tanto emborrachando algunos y poniéndoles en cueros para que sirviesen de risa y entretenimiento..."⁹⁹. En el siglo XVIII la danza fue descrita con estos nuevos elementos que la caracterizan como parte de ritos de la fecundidad: "el hueyel, este es hijo de Venus y de

⁹⁴ Coña 1974 : 371-394; sobre el entusiasmo y la alegría de las machis, cf. Dowling 1971 : 71-78.

⁹⁵ Mena 1974 : 74-75.

⁹⁶ Grebe 1974 : 50.

⁹⁷ Casamiquela 1964 : 21.

⁹⁸ Pereira Salas 1941: 4-5.

⁹⁹ Núñez de Pineda y Bascañan 1863 : 135.

Baco, inventado en obsequio del demonio [...] se presentan cuatro jóvenes lascivos, desnudos de toda ropa,...Salen al momento doce mozas igualmente lascivas y deshonestas, también enteramente desnudas, que tomando cada una uno de los ramales, bailan al son de los tambores; y como al mismo tiempo todos beben, enardecidos con la chicha y el vino, usan torpemente de las mujeres propias y ajenas, a presencia del perverso y obscuro concurso, y dura esta lasciva bacanal hasta que apuran toda la chicha que prepararon”¹⁰⁰.

Las culturas indígenas de América del Sur con su orientación en el sentido de la renovación cíclica y armónica del Cosmos no tuvieron problemas en acoger los aspectos festivos y carnales que pudieron ofrecer las culturas euromediterráneas que llegaron al Nuevo Mundo por debajo de la circunspección oficial. En el siglo XVIII ya se pudo comprobar cómo los indios recogieron la práctica del ‘carnaval’ traída por las culturas populares ibéricas: “habían aprendido los neófitos [los indios] a ejercitar en aquellos días las locuras que veían hacer a los cristianos viejos, que poseídos de no sé qué frenesí, no tuvieron empacho de propagar en las Indias un abuso que tiene tantos resabios del gentilismo en la imitación de las fiestas indecentes que consagraba la antigüedad pagana al Dios Baco: “... esta licencia, inventada sin duda por Satanás, se había extendido mucho entre los nuevos cristianos, y ellos adelantado su malicia con nuevas invenciones”¹⁰¹. La adopción del ciclo del ‘carnaval’ entre los indios del norte de Chile se aprecia muy bien en Aiquina, donde allí la música tiene que cumplir la función de desatar con su alegría mágica las fuerzas fertilizadoras de las aguas seminales en el Cosmos andino¹⁰². En la lengua kunza ‘jugar al carnaval’ y ‘reír’ se designan con la misma expresión *letchtur*¹⁰³.

En un proceso inquisitorial del siglo XVIII en Chile se comprueba que los indígenas de la zona de Chillán incorporaron los instrumentos festivos de la música española para enriquecer su convivialidad propia (“a celebrar la holgueta que iban a tener, bebiendo y comiendo”). En 1749 una comunidad de trece mujeres y seis varones mapuches fueron procesados por realizar encuentros y pactos demoníacos en unas cuevas o *renü* del valle del Diguillín donde se juntaban a comer, danzar y hacer música los fines de semana. Junto al *kultrung* o tambor, y a bailes ‘a la forma de los indios’, ‘en su idioma’, la comunidad se acompañaba de arpa y guitarra. Uno de ellos confesó tocar una “guitarra grande sin ser capaz de tocarla afuera”¹⁰⁴. La cultura y la estética indias simpatizaron con las formas cómicas ibéricas. En la década de 1820 un cacique mapuche salvó de la cárcel a un cantor satírico anticlerical que motivó las iras de las autoridades eclesiásticas al punto de ordenar su detención en la Casa de Corrección de Santiago¹⁰⁵. La adopción mapuche

¹⁰⁰ Carvallo 1876 : 158.

¹⁰¹ Lozano 1754 : 446.

¹⁰² Cf. Mercado y Rodríguez Uribe 1996.

¹⁰³ Cf. Alvarez 1996 : 53, 64, 96.

¹⁰⁴ Casanova 1994.

¹⁰⁵ Cf. Pereira Salas 1941 : 253.

del cencerro medieval español como parte de los *ayekawe* indios también habla de esta incorporación cultural indígena de los instrumentos festivos ibéricos (*kashkawilla*, ‘cascaviello’ en el siglo XIII español¹⁰⁶).

Hemos mencionado que desde temprano las autoridades del cabildo español reprimieron en Chile las expresiones de la música y la danza indígenas en los llamados *taquis* en 1551. ¿Qué eran los *taquis*? “Taqui significa todo junto, baile y cantar”, expresó el cronista Cobo. De ese modo se desató el movimiento anticolonial del *Taqui Onkoy* en 1565 por todo el sur andino, donde con danzas rituales se expresó la protesta frente a los blancos. Los *taquis* fueron de este modo la expresión de la resistente cultura indígena con su sentido propio del Cosmos¹⁰⁷.

Queremos, finalmente, llamar la atención acerca de una expresión de convivialidad indígena que expresó en Chile una de las formas más entusiastas de reproducción de la identidad popular con danzas, músicas y comidas, como fue la chingana. La chingana (*chinkána*) es una palabra quechua que significa ‘escondrijo, escondite, lugar para ocultarse’. Designó las galerías subterráneas inkas con ramificaciones por todo el subsuelo del Cuzco. Era, de este modo, una forma esotérica del espacio sagrado andino¹⁰⁸. “Cómo tenía grandes fortalezas llamado Sacsá Guaman y Puca Marca, Suchona, Callis Pucyo, Chingana el agujero de devajo de la tierra le llega hasta Santo Domingo, Curi Cancha del Cuzco...”¹⁰⁹.

En el contexto colonial y postcolonial, la chingana pasó a designar una ‘fiesta de gente ordinaria con baile y música’¹¹⁰. La expresión indígena condensó, entonces, el espacio de resistencia artística y cultural de los pueblos formalmente sometidos al dominio de los blancos. Bajo esa denominación pudieron reconocerse no sólo los descendientes de los indios, sino también de negros y arábigoandaluces que buscaron sus propios espacios de identidad, de comensalidad y de comicidad populares. Allí se interpretaron las danzas y las músicas que serían reprobadas, sobre todo por el canon ilustrado. La chingana fue comúnmente un establecimiento regido por mujeres solas, y las elites urbanas le negaron en los hechos la existencia llevándola a la ilegalidad sobre todo en el siglo XIX. Fue visto como un espacio de libertad política, cultural, lingüística y corporal intolerable, “mala en sí misma” (“Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos”¹¹¹). Desde el punto de vista de sus participantes fue un lugar privilegiado, donde incluso se proyectó la religión popular (en ellas se reunían los campesinos para iniciar las cabalgatas del Cuasimodo de Renca en 1844¹¹²). En 1851, el sínodo de Ancud prohibió incluso a los clérigos

¹⁰⁶ Cf. Corominas 1991, I : 904.

¹⁰⁷ Cf. Saignes 1993 : 58-61.

¹⁰⁸ Lira 1982 : 51.

¹⁰⁹ Poma de Ayala 1980, I : 310.

¹¹⁰ Corominas 1992, II : 365.

¹¹¹ Cf. Andrés Bello, “Chinganas”, *El Araucano* (7 de enero, 1832); además “Chinganas”, *La Revista Católica* (10 de febrero, 1847; 20 de febrero, 1847).

¹¹² *El Progreso*, Santiago (9 de abril, 1844).

concurrir a las chinganas¹¹³. En la década de 1870, el intendente Benjamín Vicuña Mackenna ordenó la clausura de las chinganas en el amplio sector comprendido entre las calles Maestranza y Exposición de la ciudad de Santiago¹¹⁴. Aun en los albores del siglo XX el clero consideró un pecado ir a 'remolienda en las chinganas'¹¹⁵.

Las músicas africanas

A pesar de la escasísima bibliografía histórica sobre el tema nos parece indispensable en un recorrido de las paganías culturales del pasado hacer explícita referencia al aporte musical africano en Chile. ("El tópicus ha sido muy poco tratado por historiadores e intelectuales nacionales"¹¹⁶). Especialmente para el período barroco de Chile, la presencia africana no puede soslayarse en absoluto. Entre 1550 y 1615 fueron traídos al país tres mil esclavos negros. En 1778 la presencia africana en el obispado de Santiago fue de 21.583 negros, zambos y mulatos¹¹⁷. Su actitud de rebeldía quedó estampada en los primeros procesos de la Inquisición en Chile¹¹⁸. En una fecha temprana como 1577, en Santiago "estaban congregados cantidad de negros e negras e mulatos e mulatas bailando"¹¹⁹. En 1630 el cabildo de Santiago se quejó de la dificultad de guardar el orden público en su jurisdicción dada la presencia de más de dos mil quinientos esclavos de Angola¹²⁰. En el período de las guerras contra España, los negros amenazaron con tumultuosas sublevaciones en el país¹²¹.

Es difícil concebir una música y una estética más distintas a la del Occidente 'serio-cristiano' que la de los pueblos africanos. Alonso Ovalle, el misionero jesuita del siglo XVII, se refirió a los negros bozales de las áreas rurales destacando "lo mucho que dan de padecer con su rudeza, ignorancia y una como natural impotencia para las cosas eternas"¹²². Con este carácter, la historiografía musical chilena no ha dejado de reiterar el juicio que diera Eugenio Pereira Salas en 1941: "El influjo de las melodías negras combinadas con el de los cantos indígenas alteró profundamente la liturgia religiosa. Los jesuitas trataron de ahogar sus canciones pero, a pesar de sus esfuerzos, el arte de las cofradías de morenos e indios se introdujo en las ceremonias católicas, creando un problema, que como veremos más tarde, inquietó no poco a los primeros concilios americanos"¹²³.

¹¹³ Retamal 1983 : 106.

¹¹⁴ Cf. Barth 1970 : 28.

¹¹⁵ Valenzuela 1909 : 295; sobre una apreciación musical de las chinganas, cf. Claro 1995 : 71-72.

¹¹⁶ Cf. Acosta 1969 : 755.

¹¹⁷ Vidal 1982.

¹¹⁸ Medina 1952 : 191-192.

¹¹⁹ Mellafe 1984 : 94.

¹²⁰ Amunátegui 1932 : 179.

¹²¹ Feliú 1942 : 66.

¹²² Ovalle 1969: 379.

¹²³ Pereira Salas 1941 : 19; reproducido en Claro y Urrutia 1973 : 40.

Al igual que los pueblos indígenas la espiritualidad y el pensamiento africanos están también volcados a la renovación cíclica y armoniosa del Cosmos con una direccionalidad simbólica hacia el Oriente como sede de la vida, la salud y el bienestar¹²⁴. También en alteración de los cánones del Occidente 'serio', el humor y la comicidad juegan un rol de gran importancia en la madurez espiritual y mística de los africanos¹²⁵. En oposición a la 'episteme' occidental, la concepción rítmica africana no reside en el oído sino en el movimiento. Esto tiene que distinguirse del canon privilegiadamente estático de Occidente¹²⁶. Puede estar aquí una de las razones por las que los europeos permanentemente vieron la 'indecencia' de la libertad gestual de las danzas africanas que, en el horizonte de su cultura, son no sólo necesarias sino imprescindibles para activar el orden del mundo¹²⁷. El ritmo en la conciencia africana es algo mucho más fundamental que en el pensamiento de Occidente. Este determina la forma, el modo y el estilo de toda la cultura ("El ritmo es la arquitectura del ser, la dinámica interior que le da forma, es la pura expresión de la energía vital. El ritmo es el shock que produce la vibración, es la fuerza que, a través de los sentidos, nos ase en las raíces de nuestro ser"¹²⁸). En 1773 un viajero 'ilustrado' dijo de las danzas negras en América: "[Sus] danzas se reducen a menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad, que acompañan con gestos ridículos, y que traen a la imaginación la fiesta que hacen al diablo los brujos en sus sábados..."¹²⁹. Acerca de las danzas africanas hay que decir que se asocian a la búsqueda de la armonía con el Cosmos. Los bailes a Changó son eróticos, la danza de Yemanyá es una danza de las olas, la danza de Ochún es una danza de los manantiales¹³⁰. La palabra bombo, del congoleño *bumba*, significa batir, tañer, percutir, dios de las aguas¹³¹.

Otro elemento significativo necesario de considerar es que la música africana se realiza siempre en un contexto de convivialidad social integrada a la danza y la expresión mímica. No existe la ejecución instrumental aislada¹³².

En cuanto a los instrumentos musicales, la sonoridad más sagrada la proporcionan los tambores que expresan la palabra de los antepasados ("Cuando el tambor comenzó a golpearse a sí mismo, se levantaron todos los que desde cientos de años atrás estaban muertos y vinieron para ser testigos de cómo el tambor tocaba el tambor ... Los tamborileros oficiales fueron los historiadores de África"¹³³). El tambor africano es el "receptáculo del espíritu del loa u orishá"¹³⁴. De este modo

¹²⁴ Cf. Zahan 1980 : 122-123.

¹²⁵ Zahan 1980 : 246-251.

¹²⁶ Jahn 1970: 45.

¹²⁷ Jahn 1970 : 100.q

¹²⁸ Jahn 1970 : 190.

¹²⁹ *Lazarillo de ciegos caminantes*, en Biblioteca de Autores Españoles, 122, 378.

¹³⁰ Moreno 1977 : 221.

¹³¹ Martínez 1995 : 439.

¹³² León 1969 : 658-659.

¹³³ Jahn 1970 : 215, 220.

¹³⁴ Locatelli de Pέργamo 1977 : 48.

hacer sonar o tronar los tambores es manifestar la vitalidad de la memoria, la presencia viva de los muertos, el ritmo de los ancestros involvidados, la energía humanizada del Cosmos. Sin el reconocimiento de este pensamiento para los occidentales los tambores aparecieron sólo como un bullicio exasperante. En 1770 el virrey de Buenos Aires se pronunció contra “los bailes indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros”¹³⁵. En Chile consta el orgullo y la dignidad con que los africanos tocaron los tambores en las fiestas religiosas hasta desafiar a sus propios amos como ocurrió en San Felipe a fines del siglo XVIII¹³⁶.

En el caso de Chile, se hace necesario clarificar en detalle la influencia de la música y la danza africanas. Hay que delimitar bien su influjo, a veces confundido con lo indígena. Pereira Salas se refirió, por ejemplo, a los *catimbaos* como una danza totémica indígena¹³⁷. La verdad es que su origen es africano. Se trata de los chamanes que entran en trance con música y danza recibiendo a los espíritus ancestrales en beneficio de la comunidad y que en Brasil son llamados *catimbozeiros*¹³⁸. La danza *wachambe*, que Edmond de La Touanne vio bailar en Quillota hacia 1825, probablemente sea de origen africano¹³⁹. El fandango, que ya vimos censurado en Alhué en 1774, fue ciertamente una danza afrohispanica¹⁴⁰. En las danzas rituales del norte y del centro los bailes *morenos* expresan la antigua denominación colonial a los africanos. (“A tu presencia divina / te saludan tus Morenos / con el corazón contento / llenos de toda alegría.”¹⁴¹).

Hay que desbrozar el camino de la cultura ‘ilustrada’ que ciertamente tendió a hacer desaparecer con la nacionalidad los signos de la histórica presencia africana en Chile. Entre sus diversas medidas contra la cultura popular tradicional Bernardo O’Higgins junto al Senado suprimieron en 1819 el ‘vergonzoso’ baile africano de los *coscorobas* que incluía la procesión de la bula de cruzada desde el templo de Santo Domingo hasta la catedral de Santiago¹⁴². En los ‘rezongos periodísticos’ contra las diversiones populares hechos por el intelectual ‘ilustrado’ José Joaquín de Mora, en 1829, se incluyeron las críticas a las danzas con características africanas (“son escuelas de vicios nuestras chinganas, y los bailes que en ellas se ejecutan son parecidos a las de los mozambiques”¹⁴³).

Lo cierto es que la música africana aportó, sin duda en Chile, un caudal de emocionalidad y fuerza cultural caracterizada por la alegría. Aunque el juicio del esclavista católico Alonso González de Nájera es bien interesado no podemos soslayar su juicio acerca del carácter festivo de su presencia (“alegres, risueños,

¹³⁵ Cf. Moreno 1977 : 243.

¹³⁶ Cf. Vial 1957 : 146-147.

¹³⁷ Pereira Salas 1941 : 7.

¹³⁸ Cf. Bastide 1969 : 82; Núñez 1980 : 117.

¹³⁹ Pereira Salas sólo la designa de origen colonial y peruano (1941 :233).

¹⁴⁰ Cf. Núñez 1980 : 186.

¹⁴¹ Cf. Van Kessel s.f.: 73.

¹⁴² Cf. Donoso 1967 : 170.

¹⁴³ *El Mercurio Chileno*, Santiago (1 de marzo, 1829).

placenteros, chocarreros, y decidores”¹⁴⁴). Alonso Ovalle expresó que en los bailes, los africanos “hacen ventaja a los indios, porque tienen más alegría y regocijo”¹⁴⁵. El jesuita manifestó que las cajas, pífanos y tambores de indios y africanos hacían de la pascua de resurrección una “mañana muy alegre”¹⁴⁶. La música africana fue ciertamente ‘sandunguera’, en sentido africano de la palabra, esto es, expresión de felicidad y júbilo¹⁴⁷.

Según la tesis de Pablo Garrido, la cueca o zamacueca llegada al país con los peruanos tras la Independencia en 1823 es de origen africano. Una mulata peruana, La Monona, la bailó en Santiago, y unas mulatas aconcagüinas, Las Petorquinas, la popularizaron en el país. La cueca ilustraría el ‘destape’ de las costumbres locales en medio de la crisis política y cultural del absolutismo borbónico. En 1838 describió la cueca Ignacio Domeyko: “Es difícil dar al lector una idea exacta de todas las evoluciones de los danzantes, que expresan el sentido del baile con gestos, con miradas, con sonrisas Las palabras de la canción no contribuyen menos a la alegría”¹⁴⁸. La paganía africana latente en el pueblo chileno habría tenido allí un cauce de expresión viva, jubilosa, libertaria, que más que nada se expresaría entre las clases populares. Los ancestros africanos, que son tan bailarines como los vivos, resucitarían con los ritmos mulatos. Sabemos que las elites ‘serias’ o anglosajonófilas la tornarían una danza afectada, lenta, señorial ¹⁴⁹. Un argumento que apoya la tesis de Garrido es la autoridad indiscutida en temas africanos de Roger Bastide. El estimó la cueca o zamacueca como una combinación de elementos bantúes africanos con el flamenco español. El aporte africano le concedería un elemento más desenvuelto o ‘desordenado’ a sus movimientos¹⁵⁰. El reconocimiento de la zamacueca como un baile negro del Perú es un hecho hoy bastante admitido¹⁵¹.

La paganía musical africana vuelve cuando menos se lo piensa. Si la cueca perdió con el tiempo su insurrección estética para formalizarse con las elites ilustradas de la nación, han sido otras danzas de origen negro las que se han encargado de expresar los ancestros involvidados africanos que no quedaron ni en edificios ni papeles – pues estuvieron excluidos de todo derecho político– sino en el ritmo y la sensibilidad vivas del pueblo. La importancia local de la cumbia expresaría algo de esto (cumbia, del africano *ukúmba*, ombligo¹⁵²). También está la expresión *kumba*, que significa gritería, escándalo, regocijo¹⁵³.

¹⁴⁴ Citado en Vial 1957 : 127.

¹⁴⁵ Vial 1957 : 118.

¹⁴⁶ Cf. Pereira Salas 1941 : 20.

¹⁴⁷ Cf. “sanduka” : “happy, joyous” en Megenny 1983 : 1-10.

¹⁴⁸ Pereira Salas 1941 : 273-274.

¹⁴⁹ Pablo Garrido, “Lo negro en nuestra danza nacional”, *La Nación*, Santiago (20 de septiembre, 1964); Garrido 1979.

¹⁵⁰ Bastide 1969 : 163 (capítulo 8, “Los tres folklores”).

¹⁵¹ Martínez 1995 : 260.

¹⁵² Cf. Jahn 1970 : 96.

¹⁵³ Cf. Martínez 1995 : 98. Sobre la influencia africana en la organología local, cf. Pérez de Arce 1986 : 94-96. Sobre el tema en general, cf. Mourao 1987:822-828.

Las músicas arábigoandaluzas

El mundo español que llegó a Chile especialmente en los siglos XVI y XVII no acabamos de comprenderlo a cabalidad. Se habla de los ‘castellanos’ como un bloque cuando en verdad la variedad étnica del pueblo español era por demás compleja. Lo cierto es que el gran afluente étnico lo conformaron los andaluces con una cultura arábigoandaluza viva y poderosa (“durante ciento ochenta años [los andaluces] fueron el elemento dominante de todos los refuerzos de tropas.... Se puede, pues, afirmar que el elemento andaluz, se incorporó a nuestra nacionalidad, contribuyendo a constituir la masa popular, con caracteres definidos...”¹⁵⁴).

Junto a la España europea de Carlos V y Felipe II llegó a nosotros la España oriental de los árabes, con sus peculiares ‘algarabías’. Esta España oriental fue la que creó la gran cultura medieval ibérica con su arte, literatura y filosofía propias. Fue la civilización de Al-Andalus con toda una riqueza y un misticismo característicos¹⁵⁵.

Esta España oriental tuvo sus propios lenguajes, arquitectos, médicos, místicos, poetas, y músicos. En ellos debemos buscar nuestras raíces ibéricas populares. En el lenguaje particular de la música nuestra dependencia del horizonte arábigoandaluz es decidor. Con respecto a los instrumentos:

guitarra	árabe <i>kitara</i> , o <i>gitara</i> .
pandero	mozárabe <i>pandáir</i> (pandereta, sufijo -eta, de procedencia mozárabe; primer empleo en Abencuzmán en el siglo XII).
tambor	árabe <i>tanbur</i> .
rabel	árabe <i>rabab</i> , especie de violín.
matraca	árabe <i>matraqa</i> , originalmente, martillo.
laúd	árabe <i>ud</i> , madera, laúd.

Aun se arguye que la palabra trovador provendría del árabe *tárab* (canto) y de *táriba* (ejecutar música)¹⁵⁶. Por otro lado, el espacio festivo de la fonda (árabe *fundaq*) reunió la actividad musical popular ibérica.

Todo este mundo artístico y musical arábigoandaluz se fue perfilando con su originalidad propia frente a la España europeo-latina. Se trataba de una estética propia oriental que no compartían los cánones castellanos. Los arquetipos musicales orientales prescribieron una música que fuera al mismo tiempo diversión, creación y liberación (“aquella música que a la vez provoca una sensación agradable, deliciosa y sedante [sentido de la diversión y de la evasión]; que excita la imaginación y hace nacer imágenes en el alma [sentido de la creación], y que expresa las pasiones, las hace revivir y libera de ellas [sentido de la liberación]”¹⁵⁷).

¹⁵⁴ Thayer 1919 : 58, 81.

¹⁵⁵ Cf. Burckhardt 1989; Cruz 1992.

¹⁵⁶ Cf. Ribera 1927 : 335.

¹⁵⁷ Larrea 1957 : 21-22.

Sabemos que en el siglo XI la corte sevillana se destacaba por su alegría, su poesía y su música. Sevilla era “la ciudad de la poesía alegre y risueña, la ciudad de la música”. Por entonces el Cid Campeador “censuró públicamente a los reyes de taifas como apasionados por las mujeres, el vino y por la música”¹⁵⁸. La Sevilla oriental fue “el criadero más fecundo de poetas populares graciosos e inspirados Ali ben Chahdar el zejelero, que era graciosísimo, espontáneo; Abubéquer Elhasar, saladísimo, poeta ...”¹⁵⁹. Uno de los poetas populares hispanoárabes más apasionantes del siglo XII fue Ibn Quzman o Abenguzmán, de Córdoba (1086-1160), autor de un cancionero de 149 zéjeles, destinados a ser cantados por juglares, mendigos callejeros, pilletes y mujeres, en lances festivos y bufonescos. “El arte del poeta brota en los zadjal ... —todos ellos cantan al amor y al vino— o en los ‘chistes o bromas’ que introdujo en las piezas dedicadas Describe los cantos y las danzas, y adora la naturaleza civilizada, la de los jardines y piscinas, en las que evolucionan bellas bañistas. Es el poeta de los chistes picantes En resumen, su arte procede de una vena auténticamente popular ...”¹⁶⁰. Se puede ver la siguiente selección de sus versos:

“Alegres bebedores, si os habéis arrepentido, id con Dios;
pero ¡quíá! ya veréis como hasta las flores os incitan a la orgía”¹⁶¹.

“Si mi lengua no fuera capaz de decir cosas graciosas, me la arrancarían”¹⁶².

“Cuando muera, estas son mis instrucciones para el entierro:
dormiré con una viña entre los párpados;
que me envuelvan entre sus hojas como mortaja
y me pongan en la cabeza un turbante de pámpanos”¹⁶³.

“Si quieres ahora ver la algaba, sube,
regocíjate en el arroyuelo, bebe, grita de gozo, canta, relincha”¹⁶⁴.

“Hay que desobedecer al alfaquí
mientras el jardín ría y el céfiro se perfume de almizcle”¹⁶⁵.

“Preparad el atambor y agarrad de prisa el adufe.
¡Olé, olé! Que las castañuelas no se olviden”¹⁶⁶.

¹⁵⁸ Ribera 1927 : 191-193, 204.

¹⁵⁹ Ribera 1927 : 218.

¹⁶⁰ Talbí 1985 : 81.

¹⁶¹ González 1945 : 124.

¹⁶² García 1945 : 123.

¹⁶³ García 1945 : 125.

¹⁶⁴ García 1945 : 128.

¹⁶⁵ García 1945 : 134.

¹⁶⁶ García 1945 : 128.

Esta poesía entusiasta refleja cabalmente el mundo cultural arábigoandaluz. Uno de los versos del compositor cordobés pasó a ser una copla andaluza que llegó con ciertas variantes a Chile. La copla dice: “Un borracho se murió / y dejó en el testamento / que lo enterrasen en viña / para chupar los sarmientos”¹⁶⁷. La variante chilena fue recogida por Mary Graham en 1822: “Hay varias letras para el *cuándo*, y en la tierra en que se habla el lenguaje de Sancho Panza algunas son burlescas [...]: *Cuándo yo me muera / no me lloren los parientes / llórenme los alambiques / donde sacan aguardiente*”¹⁶⁸. [Digamos de paso que la copla andaluza, fuente fecunda del cancionero folclórico chileno, recoge tradiciones orientales: “Se expresan en ella, en forma colectiva, los sentimientos individuales y difusos del alma musulmana. Y sabe dar rienda suelta a tesoros místicos. A veces, pregona un anhelo religioso en forma heterodoxa y libre”¹⁶⁹. “Lo que el español llama ‘copla’ es una típica forma poética árabe”¹⁷⁰].

Durante la baja Edad Media, el mundo arábigoandaluz dio en España muestras de un poder cautivante. El *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz en el siglo XIV está compuesto en las claves de ese mundo extraordinario. Con toda la heterodoxia que pudo en relación con la Europa latina, Juan Ruiz celebró a ‘don Amor’ no en un tedeum sino en un ‘Te Amorem’ acompañado de instrumentos musicales árabes: “Allí sale gritando la guitarra morisca, / De las voces aguda, de los puntos arisca, / El rabel gritador con la su alta nota: / La vihuela de arco hace dulces bailadas.” (*Libro de Buen Amor*). En el siglo XIV “el placer y el regocijo que causaba a gentes cristianas la música mora fue considerado en algunas ocasiones por las autoridades eclesiásticas como apasionamiento excesivo o indiscreto que rayaba en escándalo”¹⁷¹.

Este mundo emigró con toda su riqueza artística a América del Sur durante los siglos XVI y XVII. Un abigarrado conjunto de guitarristas, rabeleros, pandereros, vihuelistas, copleros, bailarines y bailarinas dejaron su herencia en la vida musical chilena ciertamente fuera de la asfixiada sociedad de elite que autoimponía su ‘seriedad’ contrarreformada. Recordemos los denuestos de Fray Luis de Granada contra “el pandero y la vihuela” de sabor moro en 1556 (el ‘pandero’ fue un símbolo de cultura pagana, alegre, desenfadada: “A la mujer loca, más le agrada el pandero que la toca”, “Alfaya por alfaya, más quiero pandero que no saya”¹⁷²). Probablemente con esta vida artística y musical llegó también la zarabanda, la popular y movidísima danza que se acompañaba con vihuela y guitarra interpretadas por mujeres y tenazmente prohibida por la autoridad monárquica en 1583. En 1596 el moralista López Pinciano la condenó en estos términos: “[Se]

¹⁶⁷ Caballero 1874 : 211.

¹⁶⁸ Graham 1953 : 124-125.

¹⁶⁹ Mengod 1954 : 119.

¹⁷⁰ Byng 1956 : 213.

¹⁷¹ Ribera 1927 : 235.

¹⁷² Cf. Correas 1906 : 22, 29.

levantó la una y la otra de la mesa, y la moza con su vihuela danzando y cantando, y la vieja con una guitarra cantando y danzando, dijeron de aquellas suzias bocas mil porquerías, esforzándolas con los instrumentos y movimientos de su cuerpo poco castos...Esta es la zarabanda que dicen”¹⁷³. Y también, entre otras danzas, el ‘fandango’ andaluz: “En la Andalucía se ha bailado y se bailará siempre con predilección el hechicero Fandango..., que Dios crió para las mozas de esbelto talle, de pie pequeño y de torneada y graciosa pantorrilla. Hay además del Fandango, otros bailes propios de la tierra, a cual más hechiceros y voluptuosos”¹⁷⁴. En Chile, en 1846, hubo que condenar el baile popular andaluz de la cachucha interpretado en órgano en la casa de ejercicios de San José en Santiago¹⁷⁵.

La presencia de la cantora, digámoslo ahora, remite sin dificultad al mundo arábigoandaluz. Hemos visto que en los cánones latino-cristianos, la voz de la mujer fue severamente excluida de los espacios públicos sacros. Por el contrario, en la cultura hispanoárabe la mujer cumplió un rol público más destacado que incluso pasó a ser imitado por las cristianas (“Desde muy antiguo las mujeres cristianas se hicieron cantoras como las musulmanas”¹⁷⁶). Juan Ruiz dijo haber compuesto muchas canciones para cantoras moriscas (*Libro de Buen Amor*). La cantora no fue bien vista en la cultura eclesiástica barroca del siglo XVII (“Los que escriben comedias lascivas ..., pecan mortalmente Y esta clase también se reducen los cantores y cantoras, los bailarines y bailarinas”¹⁷⁷).

Instrumentos e instrumentistas de raíz árabe o arábigoandaluza acompañaron los espacios de la convivialidad festiva y popular chilena a lo largo de persistentes siglos (con su característico ‘alboroto’, ‘algazara’, para decirlo con palabras de dicha raíz cultural). En las fiestas religiosas populares del Valle Central de Chile cantores y cantoras dieron un tono de alegría pagana, o mejor cristiano-oriental, particularmente a la celebración de la Navidad. No es raro que en este contexto se dieran las prohibiciones eclesiásticas mencionadas de los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX los viajeros y cronistas relataron su presencia con profusión. “En la tarde de Navidad... se advertía por doquiera una alegría viva y ruidosa: aquí os encontrábais con un grupo de bailarinas; más allá cantores campesinos entonaban antiguos romances populares acompañándose de la guitarra...”, se comentó de la fiesta en Valparaíso en la década de 1820 ¹⁷⁸. Una crónica describió la Navidad curicana de 1877: “Las harpas y guitarras se rasgueaban y respunteaban solas, y las cantoras que de los campos vecinos habían acudido, cantaban a lo profano, a lo divino y hasta a lo endiablado. ¡Qué tonadas y qué cuecas!”¹⁷⁹. La cantora

¹⁷³ Cf. Corominas 1991, IV :837 :839.

¹⁷⁴ Gutiérrez 1846 : 78-79.

¹⁷⁵ Cf. *La Revista Católica*, Santiago (20 de junio, 1846).

¹⁷⁶ Cf. Ribera 1927 : 249.

¹⁷⁷ Villarroel 1656-1657 : 362.

¹⁷⁸ Hall 1906 : 7-12.

¹⁷⁹ *El Curicano*, Curicó (30 de diciembre, 1877).

celebrando con su guitarra el nacimiento del Niño Dios fue propiamente el reverso de las disposiciones canónicas del Occidente serio-cristiano: "Cuando compuso la letra / esta chiquilla malvada / mi taitita y mi tío Cucho / se reían a carcajada. / Cuando supe ña Marica / que usted tenía un niñito / tomé la vihuela y vine / a cantarle este versito"¹⁸⁰. [El grave Benito Feijóo combatió en España el tono humorístico de los cantos a lo divino populares sobre todo para Navidad: "Pero aun no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es que, ya que no todas, muchísimas están compuestas al genio burlesco"¹⁸¹].

El reconocimiento de la influencia de la España oriental, arábigoandaluza en la música popular chilena lo emprendió en las primeras décadas del siglo XX Pedro Humberto Allende¹⁸². A fines de siglo Samuel Claro se interesó por las huellas arábigoandaluzas de la cueca a partir de las 'enseñanzas de don Fernando González Marabolí' (decía González Marabolí: "A Chile llegaron los andaluces trayendo la sal y el sol de Arabia en sus labios"¹⁸³). El camino es, creemos, fecundo y aun más amplio. El canto a lo divino, entre otras expresiones, artísticas y musicales populares, también puede remitirnos en esa dirección (los rituales festivos de 'velorios de angelitos' tan desconcertantes fueron de ancestro arábigoandaluz¹⁸⁴. En la visión del Paraíso, los cantores a lo divino, chilenos, describen escenas de regocijo oriental ("Yo vide a los escogidos / cantando con alegría /.../ y vide yo el coro aquel / que bailaba hermosas danzas, /..."¹⁸⁵).

La cultura arábigoandaluza se consideró por siglos patrimonio de los sectores populares 'vulgares', 'ignorantes' o 'profanos'. No se admitió que en su expresión había un misticismo, una fuerza y una musicalidad características que obviamente no tenía nada que hacer con la clásica barroca o ilustrada propia de las elites de Occidente, pero que entroncaba con las tradiciones populares medievales y sobre todo del Oriente. Los textos editados por Claro Valdés han dejado asomar ese mundo sumergido, vigoroso, pagano, oriental de las culturas históricas del pueblo ("Yo saludo con vino / lo que es divino"; "La alegría del vino / lo más divino"; "No hay como la sangre e toro / nos resucita / y es mejor tomar tinto / que agua bendita /..."; "El diablo se fue a bañar / y le robaron la ropa / y la diabla se reía / de ver al diablo en pelota"; "Cuando se habla de Roma / el Diablo asoma"¹⁸⁶). Las imágenes del vino se entienden mejor desde la tradición sufí. "En el código de los poetas sufíes, el 'vino' o la 'uva' representa el espíritu de Dios, o, más correctamente el Alma Universal... tal como es percibido por el místico a través de su unión extática con el Alma Universal ..."187. [El arte y la sensibilidad arábigo

¹⁸⁰ Navarrete 1998 : 268.

¹⁸¹ Feijóo 1863:37-44.

¹⁸² Allende 1931:118-123.

¹⁸³ Cf. Claro 1994 : 76.

¹⁸⁴ Cf. Montoto [1883], citado en Salinas 1991 : 252.

¹⁸⁵ Manuel Gallardo, Aculeo, Apocalipsis, en Jorda 1975:100.

¹⁸⁶ Claro 1994 : 214, 417, 469, 498, 501.

¹⁸⁷ Byng 1956 : 220.

andaluzas se encuentran en los cancioneros populares que arribaron por doquier con los españoles a América del Sur: "Con violín y con bombo / he de mandar que me entierren / si por vos muero penando / mi muerte ha de ser alegre /.../ Voy a cantar la vidala / aunque no tenga camisa / y aunque es delito cantar / el miércoles de Ceniza"¹⁸⁸; "¡Canten, canten, compañeros! / No se queden como en misa / de la leña se hacen brasas / de las brasas las cenizas."¹⁸⁹; "Toquen flautas y tambores / despedamos a esta joya / que es la madre de Jesús / y nos defiende la gloria."¹⁹⁰].

Bibliografía

Diarios y publicaciones periódicas

Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Santiago. Tomo I.

Boletín de la Policía de Santiago. Santiago: Imprenta La Policía.

El Araucano, Santiago.

El Curicano, Curicó.

El Mercurio, Santiago.

El Mercurio Chileno, Santiago.

El Progreso, Santiago.

El Trabajo, Iquique.

La Nación, Santiago.

La Revista Católica, Santiago.

Libros y artículos

ACOSTA SAIGNES, MIGUEL

- 1969 "Introducción al estudio de los repositorios documentales sobre los africanos y sus descendientes en América", *América Indígena*, XXIX/3. México D.F. : Instituto Indigenista Interamericano.

ALBÁS, PRINCIPIO

- 1943 *Historia de la imagen y el santuario de nuestra señora del Rosario de Andacollo*. Santiago : Ed. Claret.

ALEXANDER, PEDRO MAX

- 1973 *La prohibición de la risa en la Regula Benedicti*. Memoria inédita para optar al grado de Licenciado en Teología. Santiago : Pontificia Universidad Católica de Chile.

ALLENDE, PEDRO HUMBERTO

- 1931 "La musique populaire chilienne", *Art Populaire*, Tomo II. París : Editions Duchartre.

¹⁸⁸ Cf. Carrizo 1942, III : 31, 303.

¹⁸⁹ Carrizo 1939 : 476.

¹⁹⁰ Uribe 1974 : 104.

- ÁLVAREZ, ALEJANDRO
1996 *Diccionario cunza-español, español-cunza*. Santiago: Ediciones Odisea.
- AMUNÁTEGUI, DOMINGO
1932 *Historia social de Chile*. Santiago : Ed. Nascimento.
- ARAZ, ANDRÉS
1942 *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona : Ed. Labor.
- AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ DE
1966 *Diccionario araucano-español y español-araucano*. Tomo primero. Padre Las Casas : Imprenta y Editorial "San Francisco".
- BAJTIN, MIJAIL
1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México, Madrid : Ed. Alianza.
- BARRENECHEA, JULIO
1965 *Frutos del país*. Santiago : Ed. Zig-Zag.
- BARROS ARANA, DIEGO
1933 *Orígenes de Chile*. Primer tomo. Santiago : Ed. Nascimento.
- BARTH NEIMANN, LIVIA
1970 *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología. Santiago, Universidad de Chile : Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas . Prof. guía : Samuel Claro.
- BASTIDE, ROGER
1969 *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Madrid : Ed. Alianza.
- BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES
1951 *Lazarillo de ciegos caminantes. Bibliotecas de Autores Españoles*, Tomo I-II. Madrid : Ed. Atlas.
- BRAVO, BERNARDINO
1994 *El absolutismo ilustrado en Hispanoamérica : Chile, 1760-1860*. Santiago : Ed. Universitaria.
- BRENET, MICHEL
1962 *Diccionario de la música. Histórico y técnico*. Segunda edición. Barcelona : Ed. Iberia.
- BURCKHARDT, TITUS
1989 *La civilización hispano-árabe*. Quinta edición. Madrid : Ed. Alianza.
- BURKE, PETER
1991 *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid : Ed. Alianza.
- BYNG, EDWARD J.
1956 *El mundo de los árabes*. Madrid : Espasa Calpe.
- CABALLERO, FERNÁN
1874 *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig : Ed. F.A. Brockhaus.
- CARO BAROJA, JULIO
1969 *Las brujas y su mundo*. Madrid : Ed. Alianza.

CARRÈRE, CECILIA

- 1998 *Revisión de la historiografía hecha sobre la composición docta chilena de finales del siglo XVIII y XIX*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.

CARRIZO, JUAN ALFONSO

- 1939 *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires : Imp. A. Baiocco y Cia.
1942 *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires : Ed. A. Baiocco y Cía.

CARVALLO GOYENECHÉ, VICENTE

- 1876 *Segunda parte de la Descripción histórico-geográfica del Reino de Chile*, 'Desidia y diversiones de los indios de Chile', en *Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*. Volumen X, Santiago : Imprenta por la librería del Mercurio.

CASAMIQUELA, RODOLFO

- 1964 *Estudio del Nillatun y la religión araucana*. Bahía Blanca, Argentina : Talleres Graficos Martínez Rodríguez.

CASANOVA, HOLDENIS

- 1994 *Diablos, brujos y espíritus maléficos. Chillán, un proceso judicial del siglo XVIII*. Temuco : Ed. Universidad de la Frontera.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

- 1974 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.
1994 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago : Ediciones Universidad Católica de Chile.
1979 *Oyendo a Chile*. Santiago : Ed. Andrés Bello.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA

- 1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago : Ed. Orbe.

CONCILIIUM

- 1955 *Concilium plenarium chiliense primum, in urbe S. Jacobi in Chile anno Domini M.CM.XLVII*. Santiago : Imprenta Chile.

CONTRERAS, H.

- 1929 *Manual del carabinero*. Santiago: Empresa A. Bruce R. y Cía.

COÑA, PASCUAL

- 1974 *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago : Ed. ICIRA.

COROMINAS, J

- 1991 *Diccionario crítico etimológico*. Tomo I-II-IV. Madrid : Gredos.

CORREAS, GONZALO

- 1906 *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid : Establ. Tipog. de Jaime Rates.

CRUZ, MIGUEL

- 1992 *El Islam de Al-Andalus. Historia y estructura de su realidad social*. Madrid : Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe.

CURTIUS, ERNST ROBERT

- 1955 *Literatura europea y Edad Media latina*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

DELPY, GASPARD

1936 *L'Espagne et l'esprit européen : l'oeuvre de Feijóo*. París : Librairie Hachette.

DEVOTO, DANIEL

1977 "Expresiones musicales : sus relaciones y alcances en las clases sociales", Isabel Aretz relat., *América Latina en su música*. México, D. F., UNESCO : Siglo XXI Editores, S. A.

DONOSO, JUSTO

1844 *Manual del párroco americano*. Santiago : Imprenta Progreso.

DONOSO, RICARDO

1967 *Las ideas políticas en Chile*. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación.

DOWLING, JORGE

1971 *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Segunda edición. Santiago : Ed. Universitaria.

El Sacramento, ecuménico y general Concilio de Trento. Sesión XXV. Madrid: Imprenta

1563 Pedro Montero

FELJÓO, BENITO JERÓNIMO

1863 "Música en los templos", *Obras escogidas*. Madrid : Ed. M. Rivadeneyra.

FELIÚ CRUZ, GUILLERMO

1942 *La abolición de la esclavitud en Chile*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.

1950 *Historiadores de Chile*. Tomo X, Santiago : Imprenta Cultura.

GARCÍA GÓMEZ, ENRIQUE

1945 *Cinco poetas musulmanes*. Buenos Aires : Espasa Calpe.

GARRIDO, PABLO

1979 *Historial de la cueca*. Valparaíso : Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GARZA, MERCEDES DE LA

1980 *Literatura maya*. Caracas : Biblioteca Ayacucho.

GÉROLD, THÉODORE

1931 *Les Pères de l'Église et la musique*. París : Librairie Félix Alcan.

GIULIANI, ALICIA

1998 *Música y danza de los chinos de la Virgen de Andacollo en San Juan, Argentina*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago :Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.

GÓNGORA, MARIO

1967 "Latin America, Church and Enlightenment", *New Catholic Encyclopedia*. Tomo VIII. Washington, D.C. : Catholic University of America.

GONZÁLEZ, ERNESTO

1982 "Música mapuche : revisión bibliográfica", *Boletín Indigenista de Chile*, N°2 (abril). Santiago :Zume, pp. 3-17.

1986 "Vigencias de instrumentos musicales mapuches", *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp.4-52.

- GONZÁLEZ PALENCIA, A.
1945 *Historia de la literatura árabe-española*. Barcelona : Ed. Labor.
- GRAHAM, MARÍA
1953 *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Traducción de Jorge Valenzuela D. y Graciela Espinosa de Calm. Santiago : Editorial del Pacífico.
- GRANADA, LUIS DE
1966 *Guía de pecadores*. Edición de 1556. Madrid : Espasa Calpe.
- GREBE, MARÍA ESTER
1974 "Instrumentos musicales precolombinos en Chile", *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974) pp.5-55.
- GRIMAL, PIERRE
1967 *Mitologías*. Vol. I - II. París : Ed. Larousse.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA
1846 *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*. Madrid, s.e.
- HALL, BASILIO
1906 *Extracto de un diario de viaje a Chile, Perú y México en los años 1820, 1821 y 1822*. Santiago : Imprenta Universitaria.
- HAVESTADT, BERNARDO
1883 *Chilidúgú sive tractatus Linguae chilensis*. 3 Vols., 1777. Edición facsimilar Julio Platzmann. Leipzig : B.G. Teubner. II
- HENRIQUES, ALBERTO
1988 *El humanismo crítico y el vulgo en fray Benito Jerónimo Feijóo*. Quito : Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.
- HURBON, LAENNEC
1993 *El bárbaro imaginario*. México, D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- IPINZA, DORIS
1998 *La música catedralicia de Santiago en el siglo XIX*. Monografía inédita presentada en seminario interdisciplinario del Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado.
- JAHN, JANHEINZ
1970 *Muntu. Las culturas de la negritud*. Madrid : Guadarrama.
- JORDÁ, MIGUEL
1975 *La sabiduría de un pueblo*. Santiago: Ediciones Mundo, Serie La fe de un pueblo.
- LARRAÍN, JORGE
1996 *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago : Ed. Andrés Bello.
- LARRAÍN GANDARILLAS, JOAQUÍN
1889 *Reglamento de la capilla de música y canto de la Iglesia Metropolitana*. Santiago : Imprenta Católica.
- LARRAÍN GANDARILLAS, JOAQUÍN, DOMINGO BENIGNO CRUZ, JOSÉ MANUEL ORREGO, RAFAEL MOLINA
1885 *Pastoral colectiva sobre la música y canto en las iglesias de las diócesis de Chile*. Santiago : Imprenta de Ramón Varela.
- LARREA PALACÍN, ARCADIO DE
1957 *La música hispanoárabe*. Madrid: Ed. Ateneo.

LAVÍN, CARLOS

1949 *Chile visto por los extranjeros*. Santiago : Ed. Zig-Zag.

LEÓN, ARGELIERS

1969 "Música popular de origen africano en América Latina", *América Indígena*, XXIX/3. México, D.F. : Instituto Indigenista.

LIRA, JORGE

1982 *Diccionario kkechuwa-español*. Tucuman : Universidad de Tucuman.

LIRA, OSVALDO

1952 *Hispanidad y mestizaje*. Madrid : Ed. Cultura Hispánica.

1968 *El verdadero rostro del concilio Vaticano II*. Santiago : s.e.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA

1977 "Raíces musicales", *América Latina en su música*. México, D. F., UNESCO: Siglo XXI Editores, S. A.

LOZANO, PEDRO

1754 *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MARTÍNEZ, LUZ MARÍA (ED.)

1995 *Presencia africana en Sudamérica*. México, D. F.: Dirección General de Culturas Populares.

MEDINA, JOSÉ TORIBIO

1952 *Historia del tribunal de la Inquisición en Chile*. Santiago : Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina.

MEGENNEY, WILLIAM W.

1983 "Common Words of African Origin used in Latin America", *Hispania 66, Revista Española de Historia*. N°1. Madrid : Ed. El Instituto.

MELLAFFE, ROLANDO

1984 *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas*. Segunda edición. Santiago : Ed. Universitaria.

MENA KEYMER, MARÍA ISABEL

1974 *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros en las culturas prehistóricas de Chile*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Musicología. Santiago : Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN

1975 *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid : Espasa Calpe.

MENGOD, VICENTE

1954 *Proyecciones árabes en la poesía castellana*. Santiago : Instituto Chileno Árabe de Cultura.

Mercado, Claudio, Patricia Rodríguez y Mauricio Uribe

1996 *Tiempo del verde, tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina*. Santiago : LOM Ediciones - Chimuchina Records.

MERINO, LUIS

1974 "Instrumentos musicales, cultura mapuche y el Cautiverio Feliz del maestre de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñan", *RMCh*, XXVIII/128 (octubre-diciembre), pp. 56-96.

- MISTRAL, GABRIELA
1957 "Música araucana", *Recados contando a Chile*. Santiago : Ed. del Pacífico.
- MONTOTO, LUIS
1998 *Costumbres populares andaluzas*. Sevilla : Ed. Renacimiento.
- MORALES, FÉLIX
1984 *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo I. Santiago : Ed. del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL (ED.)
1977 *Africa en América Latina*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.
- MOURAO, ALBUQUERQUE
1987 "Persistencia y transformación de los valores culturales africanos en América del Sur y El Caribe", *Historia general de África*. Tomo VII. Madrid: UNESCO.
- NAVARRETE, MICAELA
1998 *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago : Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.
- NÚÑEZ, BENJAMÍN
1980 *Dictionary of Afro-Latin American Civilization*. Westport, Conn, Londres : Greenwood, Press.
- OVALLE, ALONSO
1969 *Histórica relación del reyno de Chile*. Santiago : Instituto de Literatura Chilena.
- PACQUIER, ALAIN
1996 *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*. Paris : Fayard.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1938 "Danzas y cantos populares de la Patria Vieja", *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección de Filología*, II/1 (1937-1938), pp.58-76.
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago : Imprenta Universitaria.
1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
1986 "Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina". *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp.68-124.
- POBLETE VARAS, CARLOS
1967 *Manual de historia de la música desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII*. Santiago : Zig-Zag.
- PINEDA Y BASCUÑÁN, FRANCISCO NÚÑEZ DE
1863 *Cautiverio feliz, y razón individual de las guerras dilatadas de Chile. Colección de Historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional*. Vol. III, Santiago : Imprenta de El Ferrocarril.
- POMA DE AYALA, FELIPE GUAMAN
1980 *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Vol. I, México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.

RAYNOR, HENRY

- 1987 *Una historia social de la música desde la Edad Media hasta Beethoven*. Segunda edición. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.

RETAMAL, FERNANDO

- 1983 *El primer sínodo chileno de la época republicana : Ancud 1851*. Santiago : Universidad Católica de Chile, Facultad de Teología.

RIBERA, JULIÁN

- 1927 *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid : Ed. Voluntad.

ROBLES, LORENZO

- 1853 *Manual de moral, virtud y urbanidad dispuesto para jóvenes de ambos sexos*. Segunda edición. Santiago : Imprenta de la Independencia.

RUSSELL, P. E. (ED.)

- 1982 *Introducción a la cultura hispánica*. Primer tomo. Barcelona.

SAIGNES, THIERRY (COMP.)

- 1993 *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol/IFEA.

SALAZAR, ADOLFO

- 1967 *La música como proceso histórico de su invención*. La Habana : Ed. Arte y Literatura.

SALINAS, MAXIMILIANO

- 1991 *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago : Ed. Rehue.

SÁNCHEZ, EMMA

- 1988 *La cerámica precolombina*. Madrid : Ed. Anayce.

SILVA VILDÓSOLA, CARLOS

- 1887 "El santuario de Andacollo", A. León XIII. Santiago: Imprenta Católica.

SÍNODO

- 1984 *Sínodo de Concepción (Chile), 1744*. Madrid : Universidad Pontificia de Salamanca.

SÍNODOS

- 1983 *Sínodos de Santiago de Chile 1688 y 1763*. Madrid : Instituto Fco. Suárez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SMITH, EDMOND REUEL

- 1914 *Los araucanos*. Santiago : Imprenta Universitaria.

SOLER, JOSÉ

- 1977 "Historia de la música en España", F. Hamel y M. Hürlimann, *Enciclopedia de la música*. Tomo I. Barcelona : Ed. Grijalbo.

SOUSTELLE, JACQUES

- 1986 *El universo de los aztecas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

SUBIRÁ, JOSÉ

- 1953 *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona : Ed. Labor.

TALBI, M.

- 1985 "Irradiación de la civilización magrebí, su impacto en la civilización occidental", *Historia general de Africa*. Tomo IV. Madrid : UNESCO.

- TEJADA Y RAMIRO, JUAN
1849-55 *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia española*. Vol. III, Madrid : Imp. Pedro Montero.
- THAYER OJEDA, LUIS
1919 *Elementos étnicos que han intervenido en la población de Chile*. Santiago : Imp. Litográfica y Enc. "La Ilustración".
- TODOROV, TZVETAN
1991 *Nosotros y los otros*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, S. A.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN
1974 *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Santiago : Ed. Universitaria.
- VALDIVIESO, RAFAEL VALENTÍN
1904 *Obras científicas y literarias*. Tomo III. Santiago : Ed. San Buenaventura.
- VALENZUELA, A.
1909 *Manual del Josefino*. Talca: Imprenta Católica.
- VAN KESSEL, JUAN
s.f. *El desierto canta a María. Bailes chinos de los santuarios marianos del Norte Grande*. Tomo II. Santiago : Ed. Mundo.
- VÉLIZ, TOMÁS
1902 *El feligrés ilustrado*. Santiago : Imprenta de la Revista Católica.
- VIAL CORREA, GONZALO
1957 *El africano en el reino de Chile*. Santiago : Universidad Católica de Chile, Facultad de Ciencias Jurídicas.
- VIDAL, VIRGINIA
1982 "La presencia africana en Chile", *Araucaria de Chile*, N°18. Madrid : Michay, pp.93-105.
- VILLARROEL, GASPAR DE
1656-1657 *Gobierno eclesiástico pacífico*. Tomo I. Madrid : Domingo García Morras.
- WIBBERLEY, BRIAN
1948 *Música y religión. Revisión histórica y filosófica*. Buenos Aires : Schapire.
- ZAHAN, DOMINIQUE
1980 *Espiritualidad y pensamiento africanos*. Madrid : Cristiandad.
- ZEI, LEOPOLDO
1980 "Ideología e filosofía della cultura barocca latinoamericana", *Barocco latinoamericano*, Roma: Instituto Italo-Latinoamericano, UNESCO.